Ezra Pound

# DA LITERATURA

Cultrix

# ABC DA LITERATURA

EZRA POUND

# ABC DA LITERATURA

Organização e apresentação da
edição brasileira:
AUGUSTO DE CAMPOS

Tradução de:
AUGUSTO DE CAMPOS e JOSÉ PAULO PAES

EDITORA CULTRIX
SÃO PAULO

Título do original em inglês:

ABC OF READING

Traduzido e publicado por acordo com New Directions Publishing Corporation e Dorothy Pound, curadora de Ezra Pound

Edição 6-7-8-9 Ano 89-90

Direitos de tradução para o Brasil adquiridos com exclusividade pela

EDITORA CULTRIX LTDA.

Rua Dr. Mário Vicente, 374 - fone 63-3141 04270 S. Paulo, SP
que se reserva a propriedade literária desta tradução.

Impresso nas oficinas gráficas da Editora Pensamento

# ÍNDICE

As Antenas de Ezra Pound 9

Nota Sobre a Tradução 15

ABC 17

COMO ESTUDAR POESIA 19

ADVERTÊNCIA 21

Primeira Parte

CAPÍTULO I 23
- Condições de Laboratório 28
- O Método Ideogrâmico 30

CAPÍTULO II 32
- O que é Literatura 32
- Qual é a Utilidade da Linguagem? 33

CAPÍTULO III 36

CAPÍTULO IV 40
- Compasso, Sextante ou Balisas 44

CAPÍTULO V 51

CAPÍTULO VI 58

CAPÍTULO VII 62

CAPÍTULO VIII 63
- Testes e Exercícios de Composição 64
- Segunda Série 65
- Outros Testes 66

Base 69
Liberdade 74
Exercício 74
Século XIX 74
Estudo 75
Percepção 77
O Instrutor 79
Gostos 81
DISSOCIAR 82
DICHTEN = CONDENSARE 86

Segunda Parte

Documentos 87
Quatro Períodos 111
Exercício 119
Estilo da Época 125
Tabela de Datas 138
Outras Datas 141
Recapitulando 148
Whitman 150
TRATADO DE MÉTRICA 153

Terceira Parte

MINI-ANTOLOGIA DO PAIDEUMA POUNDIANO

Homero 163
Safo 165
Da Antologia Clássica Chinesa (Confúcio) 166
Li T'ai Po 168
Catulo 170
Ovídio 172
De *O Navegante* 175
Guillaume de Poictiers 176
Bertran de Born 178
Bernard de Ventadour 180
Arnaut Daniel 182
Guido Cavalcanti 188
Dante Alighieri 193
François Villon 195
William Shakespeare 197
John Donne 198
Mark Alexander Boyd 201
Robert Herrick 202
Lord Rochester 204
Walter Savage Landor 205
Robert Browning 207
Edward FitzGerald 210
Tristan Corbière 211
Arthur Rimbaud 215
Jules Laforgue 217

## *AS ANTENAS DE EZRA POUND*

*"Os estudos críticos de Pound — afirmou T. S. Eliot —, dispersos e ocasionais como tenham sido, formam o corpo de crítica* menos dispensável *do nosso tempo."*

*Esse juízo não é aceito de boa vontade pelos críticos oficiais. Compreende-se. Pound pôs a crítica em crise. Mas é ratificado pelos poetas e pelos que estão interessados em poesia (a do passado, inclusive) como coisa viva e não como ritual mortuário.*

*Conta Luciano Ancescchi que, certa vez, apresentaram a Pound, na Itália, um famoso livro de estética filosófica; ao restituí-lo, disse o poeta, no seu italiano peculiar: "Tutto bellissimo, ma non* fonctiona."

*A pedagogia pragmática de Pound é o oposto das elucubrações metafísicas e da desconversa im/expressionista: "O mau critico se identifica facilmente quando começa a discutir o poeta e não o poema."*

*Publicado pela primeira vez em 1934, o* ABC OF READING *(na versão brasileira, o* ABC DA LITERATURA*) é o manual da didática poundiana.*

*Pretende o poeta que esse manual seja lido com prazer e proveito pelos que não estão mais na escola; pelos que nunca freqüentaram uma escola; e pelos que, em seus dias de colégio, sofreram as coisas que a maior parte da geração de Pound — e da nossa, podemos acrescentar tranqüilamente — sofreu. Mas adverte, desde logo: "Este livro não se destina aos que chegaram ao pleno conhecimento do assunto sem conhecer os fatos."*

*Para Pound, o método adequado de estudar literatura é o método dos biologistas: exame cuidadoso e direto da matéria, e contínua* COMPARAÇÃO *de uma lâmina ou espécime com outra. Este o seu* método ideogrâmico *(crítica via comparação e tradução). Derivou-o do estudo de Ernest Fenollosa sobre o ideograma chinês* (The Chinese Written Character as a Medium for Poetry): *"Em contraste com o método da abstração ou de definir as coisas em termos sucessivamente mais e mais genéricos, Fenollosa encarece o método da ciência, "que é o método da poesia", distinto do método da "discussão filosófica", e que é o meio de que se servem os chineses em sua ideografia ou escrita de figuras abreviadas."*

*A estrutura ideogrâmica é uma das chaves do método crítico e da própria poesia de Pound. Outro postulado fundamental do pensamento crítico-poético de EP é o compendiado na fórmula* DICHTEN = CONDENSARE, *que ele assim esclarece: "Basil Bunting, ao folhear um dicionário alemão-italiano, descobriu que a idéia de poesia como concentração é quase tão velha como a língua germânica. "Dichten" é o verbo alemão correspondente ao substantivo "Dichtung", que significa "poesia" e o lexicógrafo traduziu-o pelo verbo italiano que significa "condensar".*

*Exame direto. Comparação. Concentração. "I work in concentration", diria Pound noutra oportunidade. Separação drástica do melhor. "A chave é a invenção, o primeiro caso ou primeira ilustração encontrável." Preocupação confuciana com a "definição precisa", a clareza e a clarificação das idéias. "A incompetência se revela no uso de palavras demasiadas. O primeiro e o mais simples teste de um autor será verificar as palavras que não funcionam." Desses princípios, coordenados por uma visão pragmática da literatura, extrai o poeta a sua preceptística radical e atuante.*

*Os escritores são por ele classificados nas seguintes categorias: 1 —* Inventores. *Homens que descobriram um novo processo, ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo; 2 —* Mestres. *Homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores; 3 —* Diluidores. *Homens que vieram depois das duas primeiras espécies de escritor e não foram capazes de realizar tão bem o trabalho; 4 —* Bons escritores



sem qualidades salientes *(a classe que produz a maior parte do que se escreve). Homens que fazem mais ou menos boa obra em mais ou menos bom estilo do período. Sonetistas do tempo de Dante, etc. "Ils n'existent pas, leur ambiance leur confert une existence."; 5 —* Belles Lettres. *Os que realmente não inventaram nada, mas se especializaram numa parte particular da arte de escrever; 6 —* Lançadores de modas. *Aqueles cuja onda se mantém por alguns séculos ou algumas décadas e de repente entra em recesso, deixando as coisas como estavam. As duas primeiras categorias são — segundo EP — as mais definidas e a familiaridade com elas torna possível avaliar quase que qualquer livro à primeira vista. Há três modalidades de poesia: 1 —* Melopéia. *Aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado (Homero, Arnaut Daniel e os provençais). 2 —* Fanopéia. *Um lance de imagens sobre a imaginação visual (Rihaku, i.é, Li T'ai-Po e os chineses atingiram o máximo de fanopéia, devido talvez à natureza do ideograma). 3 —* Logopéia. *"A dança do intelecto entre as palavras", que trabalha no domínio específico das manifestações verbais e não se pode conter em música ou em plástica (Propércio, Laforgue).*

*A criação está presente em quase todas as categorias de crítica que Pound admite como válidas: 1 —* crítica pela discussão *(das formulações gerais às descrições de procedimentos); 2 —* crítica via tradução *(a tradução entendida como recriação e não mera transposição literal); 3 —* crítica pelo exercício no estilo de uma época; *4 —* crítica via música *(Pound efetivamente testou as palavras de Cavalcanti e Villon em composições musicais); 5 —* crítica via poesia. *Para EP, duas são as funções básicas da crítica: 1 — teoricamente, ela tenta preceder a composição, para servir de alça de mira, o que jamais acontece, pois a obra sempre acaba ultrapassando a formulação; não há caso de crítica dessa espécie que não tenha sido feita pelos próprios compositores; i.é, o homem que formula algum princípio teórico é o mesmo que produz a demonstração; 2 — seleção: a ordenação geral e a mondadura do que está sendo realizado; a eliminação de repetições; o estabelecimento do* paideuma, *ou seja: a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração)*

*possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos.*

*Sobre os críticos: "Os melhores são os que efetivamente contribuem para melhorar a arte que criticam; a seguir, os melhores são os que focalizam a atenção no melhor que se escreve; e a vermina pestilente são aqueles que desviam a atenção dos melhores para os de 2.ª classe ou para os seus próprios escritos críticos; Mr. Eliot provavelmente ocupa um alto lugar no primeiro desses três grupos..." Em resumo: "Um crítico vale, não pela excelência dos seus argumentos, mas pela qualidade de sua escolha."*

*Todo esse afã classificatório nada tem de acadêmico ou escolástico. Trata-se de totalizações drásticas, para fins didáticos e pragmáticos, a partir de uma noção dinâmica de poesia: a poesia em ação, permanentemente revista por um critério seletivo, de invenção, que trata de separar, do que está morto e enterrado, o que permanece vivo e aberto e é capaz de fornecer "nutrimento de impulso" a novas descobertas e expansões. É, precisamente, nesse sentido que Haroldo de Campos vê no* ABC DA LITERATURA *o exemplo mais característico de uma poética sincrônica, da perspectiva em que Roman Jakobson coloca o conceito de sincronia: a descrição não apenas da produção literária de um dado período, mas também daquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida.* (1)

*O estilo aforismático e conversacional de Ezra Pound neste* ABC, *nas suas cartas, nos seus Cantos, assim como muitas de suas preocupações fundamentais (o seu fascínio pelas descobertas tecnológicas, a sua ênfase na* invenção, *p.ex.) ganharam renovada atualidade, nos últimos tempos, com o êxito da obra de Marshall McLuhan. Tem-se relacionado muito a personalidade do profeta da comunicação de massa com James Joyce, freqüentemente citado em seus livros. Sabe-se menos de suas ligações com Pound. Estas existem, no entanto, e em maior grau do que se pensa. Convém lembrar que o primeiro estudo em profundidade da obra poundiana,* The Poetry of Ezra Pound *(1951), de Hugh Kenner, trazia esta*

(1) Haroldo de Campos, *A Arte no Horizonte do Provável*, Editora Perspectiva S.A., São Paulo, 1969, pág. 207.



*dedicatória: "To Marshall McLuhan / A catalogue, his jewels of conversation." Uma coletânea de estudos sobre o poeta,* An Examination of Ezra Pound, *publicada por Peter Russell no ano anterior, tinha entre os ensaístas selecionados o professor canadense, que assinava o estudo "Pound's Critical Prose", datado de 1949.*

*Nesse trabalho, importante não só pelo que diz como pela época em que o diz, afirma McLuhan: "Pound é o único escritor de nosso tempo cuja obra obtém o efeito da conversa real, tal como ela ocorre entre aquêles que vivem num intenso foco de interêsses complexos." Comparando-o com Eliot, observa ainda: "Eliot ajustou a 'modulação de freqüências' de sua prosa de modo a fazer com que ela cause pouca perturbação nos ouvidos pouco sensíveis, mas Pound insiste na atenção dos seus leitores mesmo quando não há nenhuma aparência de compreensão. E por isso ele nunca foi perdoado pelos literatos."*

*Segundo McLuhan, o* ABC DA LITERATURA *é "ao mesmo tempo a mais curta e a mais densa avaliação da poesia inglesa". Enfim, para McLuhan, se existe alguma prosa crítica mais exata, mais aguda, mais carregada de percepção que a de Pound, esta só pode ser encontrada nos últimos ensaios de Mallarmé. Em inglês, não há nada que com ela se ombreie.*

*Na introdução à 3.ª edição de* Understanding Media, *McLuhan presta tributo ainda uma vez a Ezra Pound, através da alusão a um dos motivos-chave do* ABC DA LITERATURA: *"Os artistas são as antenas da raça". Diz McLuhan: "O poder das artes de antecipar, de uma ou mais gerações, os futuros desenvolvimentos sociais e técnicos foi reconhecido há muito tempo. Ezra Pound chamou o artista de "antenas da raça". A arte, como o radar, atua como se fosse um verdadeiro "sistema de alarma premonitório", capacitando-nos a descobrir e a enfrentar objetivos sociais e psíquicos, com grante antecedência."* (2)

*Artistas. Antenas.*

(2) Marshall McLuhan, *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem* (Understanding Media) — Tradução de Décio Pignatari. Editora Cultrix, São Paulo, 1969, págs. 14-15.

*Jakobson não desautorizaria esse conceito. Pois não foi ele o primeiro a reconhecer a aguda antecipação dos movimentos de vanguarda do princípio do século, que afirma terem se constituído, para ele, no impulso mais forte para uma mudança no seu modo de encarar a linguagem e a Lingüística?*

*O* ABC OF READING, *esse anticompêndio literário, denuncia, premonitoriamente, a falácia dos sistemas ainda hoje aplicados ao ensino e à crítica da literatura. O método ideogrâmico de Ezra Pound põe a nu, por comparação, a pseudo-seriedade, a timidez autocomplacente e a carência de senso criativo ainda hoje dominantes no âmbito universitário. E incita à urgente revisão de tais sistemas.*

*"Uma nação que negligencia as percepções de seus artistas entra em declínio. Depois de um certo tempo ela cessa de agir e apenas sobrevive."*

*Pound deu, com este livro, um sinal de alarme. Não é possível negligenciar, sem grave dano, os avisos de suas antenas.*

*AUGUSTO DE CAMPOS*



## *NOTA SOBRE A TRADUÇÃO*

*A tradução da 1.ª parte do livro e do Tratado de Métrica foi feita por Augusto de Campos; a da 2.ª esteve a cargo de José Paulo Paes.*

*A 2.ª parte do* ABC OF READING *— destinada especialmente ao leitor de língua inglesa — apresenta uma dificuldade particular para a tradução. Os "exhibits" ou documentos poéticos: textos, muitos deles, em inglês arcaico, de difícil entendimento e de tradução problemática, senão inviável. Substituí-los por versões literais seria verdadeira mutilação. Por isso mesmo, Denis Roche, o tradutor francês do livro (*ABC DE LA LECTURE, *NRF, Gallimard, 1967), optou por não traduzir os "exhibits", salvo num ou noutro caso, em que utilizou traduções já existentes em francês. E assim justificou o seu critério: "O interesse primário dos exemplos escolhidos por Pound reside numa interpretação toda pessoal da evolução histórica das concepções prosódicas inglesas e continentais. Nenhuma necessidade haveria, portanto, de versões francesas insuficientes quando a mera leitura fonética dos poemas ingleses já seria significativa."*

*Adotando, em princípio, o mesmo critério, mantivemos esses textos em inglês. Decidimos, no entanto, suplementar o volume com uma antologia de textos de vários dos principais poetas referidos não só na 2.ª parte, como na 1.ª, em que Ezra Pound apresenta a sua seleção de poemas e o seu elenco de autores em âmbito universal. Encontrará, assim, o leitor, ao final do volume, uma antologia de traduções que lhe permitirá acompanhar as incursões de Pound pelo universo literário greco-latino, chinês ou provençal, inglês, francês ou italiano. Alguns dos poemas traduzidos (p.ex., "Aura Amara",*

*de Arnaut Daniel, "Donna Mi Priegha", de Guido Cavalcanti, "O Êxtase", de John Donne, o fragmento de "Sordello", de Robert Browning — os dois últimos, "exhibits" da 2.ª parte) são textos básicos do* ABC. *Dessa forma terá o leitor a possibilidade de seguir com maior proveito e de uma angulação mais ampla que a da 2.ª parte do livro, restrita à poesia inglesa, a perspectiva poundiana. As traduções — de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari — foram feitas a partir dos textos originais, salvo em casos expressamente indicados, em que se julgou interessante partir da reinterpretação do próprio Pound (caso, p.ex., das versões poundianas de Homero e de Ovídio). Não se trata, aqui, de versões literais, mas de recriações, segundo os preceitos poundianos; de traduções que intentam funcionar autonomamente, reeditando, com a maior precisão possível, os "achados" formais do original.*

*A. de C.*



# A B C

Ou *gradus ad Parnassum,* para aqueles que gostariam de aprender. Este livro não se destina aos que chegaram ao pleno conhecimento do assunto sem conhecer os fatos.

# COMO ESTUDAR POESIA

Este livro pretende responder à necessidade de uma explicação mais completa e mais simples do método delineado em *How to Read* (*) (Como Ler). *How to Read* pode ser considerado como um panfleto polêmico, implicando um sumário das partes mais eficazes ou contundentes das primeiras escaramuças críticas do autor e na tomada de consciência de um inimigo. As páginas de agora serão suficientemente impessoais para que possam servir de manual. O autor espera seguir a tradição de Gaston Paris e S. Reinach, isto é, elaborar um manual que também possa ser lido "tanto com prazer como com proveito" pelos que não estão mais na escola; pelos que nunca freqüentaram uma escola; ou pelos que, em seus dias de colégio, sofreram aquelas coisas que a maior parte da minha própria geração sofreu.

Uma palavra especial para os professores e lentes se encontra no final do volume. Não estou semeando espinhos frivolamente em seu caminho. Eu gostaria até de fazer com que os seus encargos e a sua vida se tornassem mais alegres e de preservar até a eles próprios de inútil caceteação numa sala de aulas.

---

(*) *How to Read,* de Ezra Pound, Londres, Desmond Harmsworth, 1931. O texto do volume foi incorporado a *Literary Essays of Ezra Pound* (1.ª edição, 1954, Londres, Faber & Faber, e Nova Iorque, New Directions). (N. do T.)

# ADVERTÊNCIA

1. Há uma extensão meio "longa e fastidiosa" pela frente, logo após o começo do livro. O estudante terá de suportá-la. Estou, nesse passo, tentando evitar por todos os meios a ambigüidade, na esperança de poupar o tempo do estudante mais tarde.

2. O solene e o sombrio ficam inteiramente deslocados mesmo no mais rigoroso estudo de uma arte que originalmente visava a alegrar o coração do homem.

> *Gravity, a misterious carriage of the body*
> *to conceal the defects of the mind.*
>
> Laurence Sterne

("A gravidade, misteriosa atitude do corpo para ocultar os defeitos da mente".)

3. O duro tratamento aqui conferido a um certo número de escritores meritórios não é sem propósito; provém da firme convicção de que o único meio de manter o melhor do que se escreve em circulação ou de "popularizar a melhor poesia" é separar drasticamente o melhor, de uma grande massa de obras, que têm sido consideradas válidas há muito tempo, que têm oprimido todo o ensino e que são responsáveis pela idéia corrente, extremamente perniciosa, de que um bom livro deve ser necessariamente um livro chato.

Um clássico é clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições (das quais o autor clássico provavelmente jamais teve conhecimen-

to). Ele é clássico devido a uma certa juventude eterna e irreprimível.

Um examinador oficial italiano, impressionado com a minha edição de Cavalcanti (*), expressou sua admiração pela quase ultramodernidade da linguagem de Guido.

Ignorantes homens de gênio estão constantemente redescobrindo "leis" de arte que os acadêmicos tinham perdido ou ocultado.

É convicção do autor, neste dia de Ano-Novo, que a música começa a se atrofiar quando se afasta muito da dança; que a poesia começa a se atrofiar quando se afasta muito da música; mas isto não quer dizer que toda a boa música deva ser música de dança ou toda a poesia, lírica. Bach e Mozart nunca se distanciam muito do movimento corporal.

*Nunc est bibendum*
*Nunc pede libero*
*Pulsanda tellus.* (**)

---

(*) *Guido Cavalcanti — Rime*, Edizioni Marsano S.A., Gênova, 1931. V. a propósito, "Futurismo no Duecento?", estudo de Haroldo de Campos, seguido de tradução do poema "Donna mi Pregha", em *Traduzir e Trovar*, de Augusto e Haroldo de Campos, São Paulo, Papyrus, 1968. (N. do T.)

(**) É hora de beber, / De tanger a terra / Com o pé liberto (versos extraídos da Ode 37, Livro I, de Horácio). (N. do T.)



# PRIMEIRA PARTE

## Capítulo I

### 1

Vivemos numa era de ciência e de abundância. O amor e a reverência pelos livros como tais, próprios de uma época em que nenhum livro era duplicado até que alguém se desse ao trabalho de copiá-lo a mão, não respondem mais, obviamente, "às necessidades da sociedade" ou à preservação do saber. Precisa-se com urgência de uma boa poda, se é que o Jardim das Musas pretende continuar a ser um jardim.

O método adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biologistas contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua comparação de uma "lâmina" ou espécime com outra.

Nenhum homem está equipado para pensar modernamente enquanto não tiver compreendido a história de Agassiz e do peixe:

Um estudante de curso de pós-graduação, coberto de honrarias e diplomas, dirigiu-se a Agassiz para receber os ótimos e últimos retoques. O grande naturalista tomou um peixinho e pediu-lhe que o descrevesse.

Estudante: — Mas este é apenas um peixe-lua.

Agassiz: — Eu sei disso. Faça uma descrição dele por escrito.

Depois de alguns minutos o estudante voltou com a descrição do *Ichtus Heliodiplodokus* ou outro termo qualquer, desses usados para sonegar do conhecimento geral o vulgar peixe-lua: família dos Hellichtherinkus, etc., como se encontra nos manuais sobre o assunto.

Agassiz pediu ao estudante que descrevesse de novo o peixe.

O estudante perpetrou um ensaio de quatro páginas. Agassiz então lhe disse que olhasse para o peixe. No fim de três semanas o peixe se encontrava em adiantado estado de decomposição, mas o estudante sabia alguma coisa a seu respeito.

Foi desse método que nasceu a ciência moderna e não da perspectiva estreita da lógica medieval suspensa no vácuo.

"A ciência não consiste em inventar um número de entidades mais ou menos abstratas correspondentes ao número de coisas que desejamos descobrir", diz um comentador francês de Einstein. Não sei se essa rude tradução de uma longa sentença em francês é bastante clara para o leitor comum.

A primeira afirmação definitiva da aplicabilidade do método científico à crítica literária é o *Ensaio sobre os Caracteres Gráficos Chineses* de Ernest Fenollosa.

A completa vileza do pensamento filosófico oficial e — se o leitor pensar de fato cuidadosamente no que estou tentando lhe dizer — o mais terrível insulto e, ao mesmo tempo, a prova convincente da total nulidade e incompetência da vida intelectual organizada, na América, na Inglaterra, suas universidades e suas publicações eruditas em geral, ficariam evidenciados se eu contasse as dificuldades que encontrei para conseguir ver impresso o ensaio de Fenollosa. (*)

Um manual não é lugar para nada que possa ser bem ou mal interpretado como uma queixa pessoal.

Digamos, portanto, que a mentalidade dos editores e dos homens de poder da burocracia literária e educacional, nos cinqüenta anos que precederam 1934, nem sempre tem diferido muito da mentalidade do alfaiate Blodgett que profetizava que "as máquinas de costura nunca serão de uso comum".

(*) O estudo de Fenollosa apareceu pela primeira vez em *Instigations of Ezra Pound,* Nova Iorque, Boni and Liveright, 1920, e só veio a ser reimpresso em 1936 (dois anos depois da 1.ª edição do *Abc da Literatura*) por Stanley Nott, de Londres e Arrow Editors, de Nova Iorque. O título definitivo do trabalho, que contava com prefácio e notas de E.P., ficou sendo *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (Os Caracteres Gráficos Chineses como Veículo para a Poesia). O livro foi reeditado em 1951, por Square Dollar Series, Washington D.C. (N. do T.)



O ensaio de Fenollosa estava talvez adiantado demais em relação ao seu tempo para que fosse facilmente compreendido. Ele não proclamava seu método como um método; estava tentando explicar o ideograma chinês como um meio de transmissão e registro do pensamento. Foi à raiz do problema, à raiz da diferença entre o que é válido no pensamento chinês e sem valor ou enganoso em uma grande parte do pensamento e da linguagem europeus.

Eis a mais simples exposição que posso fazer do seu significado:

Na Europa, se pedimos a um homem que defina alguma coisa, sua definição sempre se afasta das coisas simples que ele conhece perfeitamente bem e retrocede para uma região desconhecida, que é a região das abstrações progressivamente mais e mais remotas.

Assim, se lhe perguntarmos o que é o vermelho, ele responderá: uma "cor".

Se lhe perguntarmos o que é uma "cor", dirá que cor é uma vibração ou uma refração da luz ou uma divisão do espectro.

E se lhe perguntarmos o que é uma vibração obteremos a resposta de que é uma forma de energia, ou qualquer coisa dessa espécie, até que cheguemos a uma modalidade do ser ou do não-ser ou, de qualquer modo, penetremos num terreno que está além do nosso alcance e além do alcance do nosso interlocutor.

Na Idade Média, quando não havia nenhuma ciência material, tal como agora a entendemos, quando o conhecimento humano não podia fazer com que automóveis rodassem ou a eletricidade carregasse a linguagem através do ar, etc. etc., em suma, quando o saber consistia em pouco mais do que discriminação terminológica, havia uma grande preocupação com a terminologia e a exatidão geral no emprego de termos abstratos pode ter sido (provavelmente foi) maior.

O que quero dizer é que um teólogo medieval tinha o cuidado de não definir um cachorro em termos que servissem para se aplicar igualmente ao dente do cachorro ou à sua pele

ou ao barulho que ele faz quando bebe água; mas todos os seus professores dirão a vocês que a ciência se desenvolveu mais rapidamente depois que Bacon sugeriu o exame direto dos fenômenos e depois que Galileu e outros cessaram de discutir as coisas em excesso e começaram a olhar realmente para elas e a inventar instrumentos (como o telescópio) para vê-las melhor.

O mais útil dentre os membros vivos da família Huxley acentuou o fato de que o telescópio não era apenas uma idéia, mas, definitivamente, uma realização técnica.

Em contraste com o método da abstração ou de definir as coisas em termos sucessivamente mais e mais genéricos, Fenollosa encarece o método da ciência, "que é o método da poesia", distinto do método da "discussão filosófica", e que é o meio de que se servem os chineses em sua ideografia ou escrita de figuras abreviadas.

Para começar do começo, vocês provavelmente sabem que há uma linguagem falada e uma linguagem escrita, e que há duas espécies de linguagem escrita, uma baseada no som e outra na vista.

Falamos a um animal com uma meia dúzia de ruídos e gestos simples. O relato de Levy-Bruhl sobre as línguas primitivas da África assinala linguagens que ainda se acham presas à mímica e ao gesto.

Os egípcios acabaram por usar figuras abreviadas para representar sons, mas os chineses ainda usam figuras abreviadas COMO figuras, isto é, o ideograma chinês não tenta ser a imagem de um som ou um signo escrito que relembre um som, mas é ainda o desenho de uma coisa; de uma coisa em uma dada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas. O ideograma *significa* a coisa, ou a ação ou situação ou qualidade, pertinente às diversas coisas que ele configura.

Gaudier-Brzeska (*), que estava acostumado a olhar para a forma real das coisas, podia ler uma certa porção da escrita

(*) Henri Gaudier-Brzeska, 1891-1915, escultor franco-polonês, amigo de Pound, participante, com ele e Wyndham Lewis, do *Vorticismo,* movimento de vanguarda do início do século na Inglaterra. (N. do T.)



chinesa sem QUALQUER ESTUDO. Ele dizia: "Mas é claro, a gente vê logo que é um cavalo" (ou uma asa ou o que quer que fosse).

Em quadros mostrando os caracteres primitivos chineses em uma coluna e os atuais signos tornados convencionais em outra, qualquer um pode ver como o ideograma para "homem" ou "árvore" ou "nascer do sol" desenvolveu-se ou "foi simplificado de" ou foi reduzido aos traços essenciais do primeiro desenho de "homem", "árvore" ou "nascer do sol".

Assim:

人 homem

木 árvore

日 sol

東 sol entre ramos de árvore, como ao nascente (significado atual: leste)

Mas quando o chinês queria fazer o desenho de alguma coisa mais complicada ou de uma idéia geral, como é que procedia?

Ele quer definir o vermelho. Como é que pode fazê-lo num desenho que não seja feito com tinta vermelha?

Ele reúne (ou seu antepassado reunia) as figuras abreviadas de

ROSA CEREJA

FERRUGEM FLAMINGO

Essa, como vêem, é bem a espécie de coisa que um biologista faz (de um modo muitíssimo mais complicado) quando reúne algumas centenas ou milhares de "lâminas" e extrai o que é necessário para a sua proposição geral. Algo que se ajusta à hipótese, que se aplica a todas as hipóteses.

A "palavra" ou ideograma chinês para *vermelho* é baseada em algo que todos CONHECEM.

(Se o ideograma se tivesse desenvolvido na Inglaterra, os escritores teriam certamente usado um pintarroxo visto de frente ou qualquer coisa menos exótica do que um flamingo.)

Fenollosa explicava como e porque a linguagem escrita dessa maneira simplesmente TINHA QUE PERMANECER POÉTICA; simplesmente não podia deixar de ser e de permanecer poética num sentido em que uma coluna tipográfica inglesa poderia muito bem não permanecer poética.

Ele morreu antes de chegar à publicação e à proclamação de um "método".

Este é, contudo, o MEIO CERTO de estudar poesia ou literatura ou pintura. É, de fato, o meio pelo qual os membros mais inteligentes do público em geral *estudam* pintura. Se vocês querem entender alguma coisa de pintura, vão à National Gallery, ao Salon Carré, ao Brera ou ao Prado e OLHEM para os quadros.

Para cada leitor de livros de arte há 1000 pessoas que vão VER os quadros. Graças a Deus!

## CONDIÇÕES DE LABORATÓRIO

Uma série de coincidências permitiu-me (1933) demonstrar a tese de *How to Read* através de um meio mais próximo da poesia do que é a pintura. Um grupo de músicos sérios (Gerart Münch, Olga Rudge, Luigi Sansoni), um teatro municipal a nossa disposição (Rapallo), e pudemos apresentar entre outras coisas os seguintes programas:

10 de outubro:

Dos manuscritos de Chilesotti. Transcrição de Münch. Francesco da Milano: "Canzone degli Uccelli" (Canção dos Pássaros), refundida de Janequin.

Giovanni Terzi: Suíte de Baile.

Corelli: Sonata em lá maior, 2 violinos e piano.

J. S. Bach: Sonata em dó maior, idem.

Debussy: Sonata para piano e violino.

5 de dezembro:

Coleção Chilesotti: Severi: duas Árias.
Roncalli: Prelúdio, Giga, Passacaglia.
Bach: Toccata (solo de piano, ed. Busoni).



Bach: Concerto em ré maior para 2 violinos e piano.
Ravel: Sonata para violino e pianoforte.

Não houve nada de fortuito. O ponto crucial dessa experiência é que todos os que assistiram aos dois concertos sabem agora muito mais sobre as relações, o peso relativo, etc. de Debussy e Ravel, do que poderiam ter descoberto lendo TODAS as críticas que já foram escritas sobre ambos.

O melhor volume de crítica musical que eu já encontrei é o *Stravinsky* de Boris de Schloezer. Mas o que é que eu aprendi depois de lê-lo que eu já não sabia antes?

Estou consciente da coerência mental de Schloezer e de sua penetração. Agrada-me em particular uma sentença, talvez a única de todo o livro que eu consigo recordar (aproximadamente): "A melodia é a coisa mais artificial em música", ou seja, é a coisa mais distante de tudo o que um compositor possa encontrar LÁ, pronto, em estado de natureza, precisando apenas de imitação ou cópia direta. É, portanto, a raiz, o teste, etc.

Este é um aforismo, uma afirmação geral. Para mim, profundamente verdadeira. Ela *pode* ser usada como medida de aferição para Stravinsky ou qualquer outro compositor. MAS e quanto ao conhecimento efetivo de Stravinsky? Quando Boris de Schloezer se refere a obras que já ouvi, eu entendo a maior parte ou talvez a totalidade do que ele quer dizer.

Quando ele se refere a obras que não ouvi, eu compreendo a sua "idéia geral" mas não adquiro nenhum conhecimento objetivo.

Minha impressão final é que ele aceitou um caso difícil, fez o máximo pelo seu cliente e por fim deixou Stravinsky entregue à sua própria sorte, embora ele tivesse explicado porque o compositor tomou um caminho errado ou não poderia ter feito de outra maneira.

## 2

Toda afirmação geral é como um cheque emitido contra um banco. Seu valor depende do que está lá para responder

por ele. Se o Sr. Rockefeller emite um cheque de um milhão de dólares, o cheque é bom. Se eu fizer o mesmo, é uma piada ou uma fraude, ele não tem nenhum valor. Levada a sério, a sua emissão se torna um ato criminoso.

O mesmo se aplica a cheques relativos ao conhecimento. Se Marconi diz alguma coisa a respeito de ondas curtas, isso SIGNIFICA algo. Seu significado só pode ser avaliado adequadamente por alguém que SAIBA.

Vocês não aceitariam cheques de um estrangeiro sem referências. A referência de um escritor é o seu "nome". Depois de um certo tempo, ele passa a ter crédito. Este pode ser sólido, ou pode ser como o do saudoso Sr. Kreuger.

A manifestação verbal que implica um cheque bancário se parece a qualquer outra na mesma relação.

Seu cheque, quando é bom, significa em última análise a entrega de algo que você quer.

Uma afirmação abstrata ou genérica é BOA quando se verifica, em última análise, que ela corresponde aos fatos.

Mas nenhum leigo será capaz de dizer à primeira vista se ela é boa ou má.

Daí (omitindo várias etapas intermediárias)... daí o estágio praticamente estacionário do conhecimento durante a Idade Média. Os argumentos abstratos não levam a humanidade rapidamente para diante nem lhe permitem ampliar rapidamente os limites do conhecimento.

### O MÉTODO IDEOGRÂMICO OU MÉTODO DA CIÊNCIA

Ponha um quadro de Carlo Dolci ao lado de um de Cosimo Tura. Você não pode impedir o Sr. Buggins de preferir o primeiro, mas pode criar um sério obstáculo para que ele estabeleça uma falsa tradição de ensino com base na suposição de que Tura jamais existiu ou de que as qualidades de Tura não existem ou estão fora do campo do possível.

Uma afirmação geral é válida somente com REFERÊNCIA a objetos ou fatos conhecidos.

Mesmo que a afirmação geral de um ignorante seja "verdadeira", ela não terá maior validade, vinda de sua boca ou de sua pena. Ele não SABE o que está dizendo. Isto é, ele não



sabe o que diz ou não o quer dizer com o mesmo grau de consciência com que um homem experiente o diria ou quereria dizer. Assim, um rapaz muito jovem pode estar muito "certo" e não parecer convincente a um velho, que está errado e que pode muito bem estar errado e, contudo, saber uma porção de coisas que o jovem não sabe.

Um dos prazeres da Idade Média era *descobrir* que alguém ESTAVA certo, e que estava muito mais certo do que sabia aos 17 ou aos 23 anos.

. . . . .

Isso não exclui, de forma alguma, o uso da lógica, das conjeturas, das intuições e das percepções globais, ou da visão de "como a coisa TINHA QUE SER ASSIM".

É algo, porém, que tem muito que ver com a eficiência da manifestação verbal e com a capacidade de transmitir um juízo.

## Capítulo II

O que *é literatura, o que é linguagem, etc.?*

Literatura é linguagem carregada de significado.

"Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível" (E.P. em *How to Read*).

Mas, linguagem?

Falada ou escrita?

Linguagem falada é ruído dividido num sistema de grunhidos, assobios, etc. Isso é chamado de fala "articulada".

"Articulada" significa que ela está dividida em zonas e que um certo número de pessoas está de acordo com esse zoneamento.

Vale dizer que estamos mais ou menos concordes quanto aos diferentes ruídos representados por

a, b, c, d, etc.

A linguagem escrita, como afirmei no primeiro capítulo, pode consistir (como na Europa, etc.) em signos representando esses vários ruídos.

As pessoas se põem mais ou menos de acordo em que grupos desses ruídos ou signos devem corresponder a determinado objeto, ação ou condição.

gato, movimento, róseo.

A outra espécie de linguagem começa como um desenho do gato, ou de algo que se move ou existe, ou de um grupo



de coisas que ocorre sob certas circunstâncias ou que participa de uma qualidade comum a todas elas.

### Abordagem

Pouco importa, no mundo contemporâneo, por onde se inicia o exame de um assunto, desde que se persista até voltar outra vez ao ponto de partida. Digamos que você comece com uma esfera ou um cubo; você deve continuar até que os tenha visto de todos os lados. Ou se você pensar no seu assunto como numa banqueta ou numa mesa, você deve persistir até que ele tenha três pernas e fique de pé ou tenha quatro pernas e deixe de balançar com facilidade.

### Qual é a utilidade da linguagem? por que estudar literatura?

A linguagem foi obviamente criada e é, obviamente, utilizada para a comunicação.

"Literatura é novidade que permanece novidade."

Mas há gradações nisso. Sua comunicação pode ser mais ou menos exata. O interesse numa afirmação pode ser mais ou menos duradouro.

Não posso, por exemplo, esgotar meu interesse no *Ta Hio* de Confúcio ou nos poemas homéricos.

É muito difícil ler o mesmo romance policial duas vezes. Em outras palavras, somente um policial muito bom será passível de releitura, depois de um longo intervalo, e isso porque a gente prestou tão pouca atenção a ele que já esqueceu quase completamente a sua história.

Esses são fenômenos naturais, que servem como fitas métricas ou instrumentos de medição. Não há "medidas" idênticas para duas pessoas.

O crítico que não tira suas próprias conclusões, a propósito das medições que ele mesmo fez, não é digno de confiança. Ele não é um medidor mas um repetidor das conclusões de outros homens.

KRINO, *fazer a sua própria seleção, escolher.* É isto o que a palavra significa.

Ninguém faria a tolice de me pedir para escolher um cavalo ou mesmo um automóvel para os outros.

Pisanello pintou cavalos de tal maneira que a gente se recorda da pintura e o Duque de Milão o enviou a Bolonha para COMPRAR cavalos.

Escapa à minha compreensão o motivo pelo qual uma espécie semelhante de "faro eqüestre" não possa ser aplicada ao estudo da literatura.

Bastava a Pisanello OLHAR para os cavalos.

Se alguém quiser saber alguma coisa sobre poesia, deverá fazer uma das duas coisas ou ambas. I. É, OLHAR para ela ou escutá-la. E, quem sabe, até mesmo pensar sobre ela.

E se precisar de conselhos, deve dirigir-se a alguém que ENTENDA alguma coisa a respeito dela.

Se vocês quisessem saber alguma coisa sobre automóveis, iriam procurar alguém que tivesse construído e guiado um carro, ou alguém que apenas ouviu falar de automóveis? E, entre dois homens que construíram automóveis, vocês procurariam o que fez um bom carro ou o que fez um calhambeque?

Vocês iriam ver o carro ou se contentariam com a sua descrição?

No caso da poesia, há ou parece haver uma porção de coisas a olhar. E parece haver muito poucas descrições autênticas que tenham alguma utilidade.

Dante diz: "Uma *canzone* é uma composição de palavras postas em música."

Não conheço melhor ponto de partida.

Foi Coleridge ou De Quincey quem disse que a qualidade de um "grande poeta está presente em toda parte e em nenhuma parte é visível como um estímulo evidente", ou alguma coisa parecida.

Este seria um ponto de *partida* mais perigoso. E é provavelmente certo.



A afirmação de Dante é o melhor ponto para começar porque ela faz o leitor ou o ouvinte partir daquilo que ele efetivamente vê ou ouve, em lugar de distrair sua mente dessa realidade e fazê-la voltar-se para alguma coisa que só pode ser mais ou menos deduzida ou conjeturada A PARTIR DA realidade e cuja *evidência* não pode ser senão uma extensão particular e limitada da realidade.

## Capítulo III

### 1

A literatura não existe num vácuo. Os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência COMO ESCRITORES. Essa é a sua principal utilidade. Todas as demais são relativas e temporárias e só podem ser avaliadas de acordo com o ponto de vista particular de cada um.

Os partidários de idéias particulares podem dar mais valor a escritores que concordem com eles do que a escritores que não concordem; podem dar — e usualmente dão — mais valor a maus escritores do seu partido ou religião do que a bons escritores de outro partido ou igreja.

Mas há uma base suscetível de avaliação e que é independente de todas as questões de ponto de vista.

Os bons escritores são aqueles que mantêm a linguagem eficiente. Quer dizer, que mantêm a sua precisão, a sua clareza. Não importa se o bom escritor quer ser útil ou se o mau escritor quer fazer mal.

A linguagem é o principal meio de comunicação humana. Se o sistema nervoso de um animal não transmite sensações e estímulos, o animal se atrofia.

Se a literatura de uma nação entra em declínio a nação se atrofia e decai.

O legislador não pode legislar para o bem público, o comandante não pode comandar, o povo (se se tratar de um país democrático) não pode instruir os seus "representantes" a não ser através da linguagem.



A linguagem nebulosa dos trapaceiros serve apenas a objetivos temporários.

Uma certa soma de comunicações que dizem respeito a assuntos especiais é veiculada através de fórmulas matemáticas, através das artes plásticas, de diagramas, de formas puramente musicais, mas ninguém proporia que tais formas substituíssem a fala comum ou mesmo sugeriria que isso fosse possível ou aconselhável.

### Ubicunque lingua romana, ibi roma

A Grécia e Roma civilizaram VIA LINGUAGEM. A linguagem de vocês está nas mãos de seus escritores.

> *["Insults o'er dull and speechless tribes"]*
> ("Insultos sobre a tribo obtusa e muda")

mas essa linguagem não serve apenas para registro de grandes feitos. Horácio e Shakespeare podem proclamar o seu valor monumental e mnemônico, mas isso não esgota a matéria.

Roma se elevou com o idioma de César, Ovídio e Tácito e decaiu num banho de retórica, a linguagem dos diplomatas, "feita para ocultar o pensamento" e assim por diante.

O homem lúcido não pode permanecer quieto e resignado enquanto o seu país deixa que a literatura decaia e que os bons escritores sejam desprezados, da mesma forma que um bom médico não poderia assistir, quieta e resignadamente, a que uma criança ignorante contraísse tuberculose pensando que estivesse simplesmente chupando bala.

. . . . .

É muito difícil fazer com que as pessoas compreendam a indignação *impessoal* que a decadência da literatura pode provocar em homens que compreendem o que isso implica e a que fim isso pode levar. É quase impossível exprimir o menor grau que seja dessa indignação sem que chamem a gente de "amargurado" ou qualquer coisa desse gênero.

No entanto, o "estadista não pode governar, o cientista não pode comunicar suas descobertas, os homens não podem

se entender sobre a ação mais conveniente, sem a linguagem" e todos os seus atos e condições são afetados pelos defeitos ou virtudes do idioma.

Um povo que cresce habituado à má literatura é um povo que está em vias de perder o pulso de seu país e o de si próprio.

E essa frouxidão e esse relaxamento não são nem tão simples nem tão escandalosos como a sintaxe brusca e desordenada.

Isso diz respeito à relação entre a expressão e o significado. A sintaxe brusca e desordenada pode às vezes ser muito honesta e, de outro lado, uma sentença elaboradamente construída pode ser às vezes apenas uma camuflagem elaborada.

## 2

A soma da sabedoria humana não está contida em nenhuma linguagem e nenhuma linguagem em particular é CAPAZ de exprimir todas as formas e graus da compreensão humana.

Esta é uma doutrina amarga e pouco agradável ao paladar. Mas não posso omiti-la.

De vez em quando as pessoas desenvolvem quase que uma espécie de fanatismo para combater as idéias "fixas" numa determinada linguagem. Esses são, genericamente falando, "os preconceitos da nação" (qualquer nação).

Climas diferentes e sangues diferentes têm necessidades diferentes, diferentes espontaneidades, diferentes aversões, diferentes relações entre diferentes grupos de impulso e retraimento, diferentes conformações de garganta, e todas essas coisas deixam seus traços na linguagem e a tornam mais ou menos apta para certas comunicações e certos registros.

A AMBIÇÃO DO LEITOR pode ser medíocre e a ambição de dois leitores não há de ser idêntica. O professor só pode ministrar os seus ensinamentos àqueles que mais *querem* aprender, mas ele pode sempre despertar os seus alunos com um "aperitivo", ele pode ao menos fornecer-lhes uma lista das



coisas que vale a pena aprender em literatura ou num determinado capítulo dela.

O primeiro pântano da inércia pode ser devido à mera ignorância da extensão do assunto ou ao simples propósito de não se afastar de uma área de semi-ignorância. A maior barreira é erguida, provavelmente, por professores que sabem um pouco mais que o público, que querem explorar sua fração de conhecimento e que são totalmente avessos a fazer o mínimo esforço para aprender alguma coisa mais.

## Capítulo IV

### 1

"Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível."

Dichten = condensare.

Começo com a poesia porque é a mais condensada forma de expressão verbal. Basil Bunting (*), ao folhear um dicionário alemão-italiano, descobriu que a idéia de poesia como concentração é quase tão velha como a língua germânica. "Dichten" é o verbo alemão correspondente ao substantivo "Dichtung", que significa "poesia" e o lexicógrafo traduziu-o pelo verbo italiano que significa "condensar".

A saturação da linguagem se faz principalmente de três maneiras: nós recebemos a linguagem tal como a nossa raça a deixou; as palavras têm significados que "estão na pele da raça"; os alemães dizem, "wie in den Schnabel gewaschsen": como que nascidas do seu bico. E o bom escritor escolhe as palavras pelo seu "significado". Mas o significado não é algo tão definido e predeterminado como o movimento do cavalo ou do peão num tabuleiro de xadrez. Ele surge com raízes, com associações, e depende de como e quando a palavra é comumente usada ou de quando ela tenha sido usada brilhante ou memoràvelmente.

(*) Basil Bunting, poeta inglês, autor do *Redimiculum Matellarum* (1930) e *Poems* (1951). A ele e Louis Zukofsky, "lutadores no deserto", E.P.H. dedicou o seu livro de ensaios *Guide to Kulchur* (1938). (N. do T.)



É difícil dizer "incarnadine" (tornar encarnado) sem que um ou mais dos nossos ouvintes pensem num verso particular.

Numerais e palavras que se referem a invenções humanas têm significados rígidos, definidos. Isto é, significados que são mais incisivos que os das "associações" de uma palavra.

Bicicleta, hoje, tem um sentido preciso.

Mas tandem, ou "bicicleta para dois", provavelmente suscitará uma imagem dos anos passados na tela mental do leitor.

Não há limite para o número de qualidades que algumas pessoas podem associar com uma dada palavra ou espécie de palavra, e muitas delas variam de indivíduo para indivíduo.

É preciso remontar aos textos críticos de Dante para se encontrar uma série de categorias OBJETIVAS para as palavras. Dante chamava-as de "oleosas" e "cabeludas" de acordo com os diferentes RUÍDOS que elas fazem. Ou *pexa et hirsuta,* penteada e hirsuta.

Ele também as dividia segundo as diferentes associações.

CONTUDO, as palavras ainda são carregadas de significado principalmente por três modos: fanopéia, melopéia, logopéia. Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito.

Em terceiro lugar, assumimos o risco ainda maior de usar a palavra numa relação especial ao "costume", isto é, ao tipo de contexto em que o leitor espera ou está habituado a encontrá-la.

Este é o último método a desenvolver e só pode ser usado pelos sofisticados.

(Se vocês querem realmente compreender o que eu estou falando, têm de ler, afinal, Propércio e Jules Laforgue.)

Se vocês estivessem estudando química diriam a vocês que há um certo número de elementos, um certo número de produtos químicos mais usuais, que têm maior aplicação ou são mais fáceis de encontrar. E para maior clareza de suas experiências, dariam a vocês provavelmente essas substâncias em estado 'puro', ou pelo menos tão puro quanto possível.

Se vocês fossem um guarda-livros contemporâneo, provavelmente usariam o sistema da folha solta, pelo qual as casas de negócio separam os arquivos dos fatos que estão em uso ou que são necessitados com freqüência.

Iguais comodidades são possíveis no estudo de literatura.

Qualquer apreciador de pintura sabe que as galerias modernas põem grande ênfase na "boa colocação" dos quadros, isto é, em colocar os quadros importantes onde eles possam ser bem vistos e onde o olho não fique confuso ou os pés fatigados de procurar uma obra-prima numa vasta extensão de parede entulhada com um monte de drogas.

Neste ponto, não posso deixar de reproduzir uma série de categorias que antecedem de muito ao meu próprio *How to Read* (Como Ler). (*)

## 2

Se nos dispusermos a ir em busca de "elementos puros" em literatura, acabaremos concluindo que ela tem sido criada pelas seguintes classes de pessoas:

1. *Inventores.* Homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo.

2. *Mestres.* Homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores.

3. *Diluidores.* Homens que vieram depois das duas primeiras espécies de escritor e não foram capazes de realizar tão bem o trabalho.

(*) O livro *How to Read* é de 1931. A primeira edição deste *ABC* data de 1934. A "série de categorias" reproduzida a seguir deve ter aparecido, pela primeira vez, numa versão primitiva de *How to Read* publicada sob o título "Books", no *New York Herald,* 1927 ou 28. (N. do T.)



4. *Bons escritores sem qualidades salientes.* Homens que tiveram a sorte de nascer numa época em que a literatura de seu país está em boa ordem ou em que algum ramo particular da arte de escrever é "saudável". Por exemplo, homens que escreveram sonetos no tempo de Dante, homens que escreveram poemas curtos no tempo de Shakespeare ou algumas décadas a seguir, ou que escreveram romances e contos, na França, depois que Flaubert lhes mostrou como fazê-lo.

5. *Beletristas.* Homens que realmente não inventaram nada, mas que se especializaram em uma parte particular da arte de escrever, e que não podem ser considerados "grandes homens" ou autores que tentaram dar uma representação completa da vida ou da sua época.

6. *Lançadores de modas.*

Enquanto o leitor não conhecer as duas primeiras categorias, será incapaz de "distinguir as árvores da floresta". Ele pode saber de que "gosta". Ele pode ser um "verdadeiro amador de livros", com uma grande biblioteca de volumes magnificamente impressos, nas mais caras e vistosas encadernações, mas nunca será capaz de ordenar o seu conhecimento ou de apreciar o valor de um livro em relação a outros, e se sentirá ainda mais confuso e menos capaz de formular um juízo sobre um livro cujo autor está "rompendo com as convenções" do que sobre um livro de oitenta ou cem anos atrás.

Ele jamais compreenderá a razão pela qual um especialista se mostra irritado com ele ao vê-lo exibir pomposamente uma opinião de segunda ou terceira mão a propósito dos méritos do seu mau autor favorito.

Até que vocês tenham feito a sua própria vistoria e o seu próprio exame detalhado, convém acautelar-se e evitar aceitar opiniões:

1. De homens que não tenham, eles mesmos, produzido obra importante (ver pág. 23).

2. De homens que não assumiram o risco de publicar os resultados de sua inspeção pessoal, ainda que a tenham feito seriamente.

## 3

### Compasso, Sextante ou Balisas

Que o estudante se arme e se prepare para o pior. Estamos próximos da minha lista do mínimo que é indispensável ler para se saber o valor de um novo livro. O mesmo que lhe seria necessário para saber se um salto de vara foi notavelmente alto ou se um jogador de tênis tem condições para disputar uma partida na Taça Davis.

Vocês podem pensar que não há nenhum risco em publicar essa lista ou que isso "seria a última coisa sobre a qual o leitor poderia se equivocar". Mas parece não haver limite para os equívocos que as pessoas podem fazer quando não dão o melhor dos seus esforços para compreender o que um escritor quer dizer.

A propósito dessa lista, um crítico engenhoso ou ingênuo sugeriu que certos poemas foram nela incluídos porque eu os tinha traduzido. A idéia de que durante vinte e cinco anos de pesquisa eu haja traduzido os poemas PORQUE eles tinham posições-chaves ou eram as melhores ilustrações parece não lhe ter ocorrido. Ele superou-se a si próprio ao pretender que o poema de Bion (*) foi um segundo pensamento fora de lugar e que eu o confundira com um poema de Mosco (**) que ele próprio havia traduzido. Eis o que acontece quando a gente procura cansar as pessoas o menos possível colocando o assunto num mínimo de espaço.

Séculos separam Bion de Homero e de Safo. Ao estudar as primeiras partes da lista, a atenção deveria fixar-se — penso eu — na ESCRITA, no discurso, na claridade da expressão, mas não se concentraria naturalmente nos artifícios melódicos, na adequação das palavras, seu SOM e mesmo seu significado à melodia.

---

(*) Bion, séc. III a.C., poeta bucólico grego, n. em Esmirna; autor de um canto fúnebre em honra de Adônis. (N. do T.)

(**) Mosco ou Moscos, séc. III a.C., poeta siracusiano, autor de um *Canto fúnebre em honra de Bion*. (N. do T.)



O poema de Bion é colocado junto com os dos trovadores para oferecer um contraste a fim de impedir o leitor de pensar que uma série ou meia dúzia de séries de artifícios melódicos esgotavam o assunto.

MAIS OU MENOS NESTE PONTO o leitor de fôlego curto costuma sentar-se à beira da estrada, tirar os sapatos e choramingar que ele "é mau lingüista" ou que ele ou ela não dão para aprender todas essas línguas.

Temos que separar os leitores que querem se tornar "experts" daqueles que não querem, e separar, por assim dizer, aqueles que querem ver o mundo daqueles que apenas querem saber EM QUE PARTE DO MUNDO ELES VIVEM.

Quando se trata de poesia, há uma porção de gente que nem mesmo sabe que o seu país não ocupa TODA a superfície útil do planeta. A simples idéia disso parece um insulto a tais pessoas.

E no entanto o máximo de *fanopéia* (a projeção de uma imagem visual sobre a mente) é provavelmente alcançado pelos chineses, em parte devido à particular espécie de sua linguagem escrita.

Nas línguas que conheço (e que não incluem o persa e o árabe) o máximo de melopéia é alcançado no grego, com certos desenvolvimentos em provençal que não se acham no grego e que configuram uma ESPÉCIE diferente da do grego.

E estou firmemente convicto de que se pode aprender mais sobre poesia conhecendo e examinando realmente alguns dos melhores poemas do que borboleteando em torno de um grande número deles. De qualquer forma, uma grande quantidade de falsos ensinamentos é devida à suposição de que os poemas conhecidos da crítica são necessariamente os melhores.

Minhas listas são um ponto de partida e um desafio. Este desafio foi lançado já há um certo número de anos e ninguém o aceitou. Houve muitas lamúrias, mas ninguém propôs uma lista rival, ou apresentou outros poemas como melhores exemplos de uma determinada virtude ou qualidade.

Anos atrás um músico me disse: "Mas não há um lugar onde você possa encontrar tudo (ele queria dizer "tudo a respeito de poesia") como em Bach?"

Não há. Acredito que quem souber realmente o grego poderá encontrar quase "tudo" em Homero.

Nunca li meia página de *Homero* sem encontrar invenção melódica, isto é, invenção melódica que eu ainda não conhecia. De outra parte, achei também em Homero aquele espectador imaginário que em 1918 eu ainda pensava que fosse propriedade particular de Henry James.

Homero diz: "um soldado experimentado o teria notado". As qualidades literárias de Homero são de tal ordem que um médico já escreveu um livro para provar que Homero devia ser um clínico do exército. (Quando ele descreve certos golpes e seu efeito, a descrição dos ferimentos é feita com tanta precisão que parecem próprias para o relatório de um médico legista.)

Outro estudioso francês demonstrou mais ou menos que a geografia da Odisséia é correta, não como a encontraríamos num livro ou numa carta geográfica, mas como um piloto de barra a encontraria ao fazer um "périplo".

A informação nova na Odisséia ainda é nova. Odisseu (Ulisses) é ainda "muito humano"; não é de nenhum modo um presunçoso ou uma bela figura de tapeçaria. É muito difícil descrever certas conversações homéricas, a ironia, etc. sem fazer uso de neologismos e meus editores sugeriram que eu os evitasse. A única tradução legível que conheço desse aspecto de Homero foi feita por Amadis Jamyn, secretário e leitor regular do Rei (Henrique III de França). Ele se refere a Odisseu como "ce rusé personnage" (esse ladino personagem).

É impossível trocar Odisseu pelo Enéias de Vergílio. Odisseu é positivamente "o sujeito sabido", o matreiro, o obstinado Odisseu. A maioria dos seus companheiros parece sofrer de algo que deve ter sido o equivalente grego da neurose de guerra.

E a linguagem das conversas é tão viva como a dos personagens de Edgar Wallace quando dizem: "acabamos de perder um cliente".

W. B. Yeats é já suficientemente venerado para ser citado num livro escolar. O abismo entre Homero e Vergílio pode ser ilustrado profanamente por uma das anedotas favoritas de Yeats.



Um marinheiro resolveu tomar umas lições de latim. O professor começou a dar-lhe Vergílio e depois de muitas lições perguntou-lhe alguma coisa a respeito do herói.

— Que heroi? — disse o marinheiro.

— Ora, que herói. Enéias, o herói — disse o professor.

— Que, um herói, ele, um herói? Pôxa! Eu 'tava certo que ele era um padre.

. . . . .

Há uma qualidade que une todos os grandes escritores: escolas e colégios são DISPENSÁVEIS para que eles permaneçam vivos para sempre. Tirem-nos do currículo, lancem-nos à poeira das bibliotecas, não importa. Chegará um dia em que um leitor casual, não subvencionado nem corrompido, os desenterrará e os trará de novo à tona, sem pedir favores a ninguém.

Vergílio era a literatura oficial da Idade Média, mas "todo mundo" continuava lendo Ovídio. Dante dirige todos os seus agradecimentos a Vergílio (soube apreciar o melhor dele), mas o efeito direto e indireto de Ovídio na obra efetiva de Dante é talvez maior que o de Vergílio.

Vergílio renasceu em 1514 em parte ou possivelmente porque Gavin Douglas conhecia o mar melhor do que ele.

Ao leitor apaixonado por Vergílio que deseje fazer um libelo contra mim recomendo que comece seu ataque separando a parte da Eneida em que Vergílio estava diretamente interessado (poder-se-ia quase que dizer, o elemento folclórico) das partes que ele escreveu principalmente porque estava tentando escrever um poema épico.

Eu lhes prometi um livro de textos e pareço talvez estar dando voltas, como se tivéssemos saído para fora, para aprender botânica das árvores, em vez de estudá-las nas gravuras da sala de aulas. Isto acontece em parte por causa das pessoas que lamentaram que eu lhes dava listas sem dizer por que eu havia escolhido tal ou qual escritor.

VOCÊS NUNCA SABERÃO por que eu os escolhi ou por que eles mereceram ser escolhidos, ou ainda, por que vocês aprovam

ou desaprovam a minha escolha, até irem aos TEXTOS, aos originais.

E quanto mais depressa vocês forem aos textos, menos necessidade terão de dar ouvidos a mim ou a qualquer outro crítico fastidioso.

Um homem que escalou o Matterhorn pode preferir Derbyshire à Suíça, mas ele não há de pensar que esse pico é a mais alta montanha da Europa.

Uma epopéia é um poema que inclui história.

O teatro grego depende muito do conhecimento que os espectadores ou os leitores tenham de Homero. Estou convicto de que há muitos defeitos no teatro grego. Mas nunca tentaria impedir que alguém lesse *Ésquilo* ou *Sófocles*. Não há nada neste livro que obrigue a restringir as leituras de uma pessoa ou a impeça de ler aquilo de que ela goste.

Em última análise, penso que todo homem animado de uma razoável curiosidade literária há de ler o *Agamenon* de Ésquilo. Mas se ele pensar no teatro como meio de expressão, verá que enquanto o veículo da poesia são PALAVRAS, o veículo do teatro são pessoas em movimento sobre o palco usando palavras. Isto é, as palavras constituem apenas uma parte do veículo e as lacunas entre elas, ou as deficiências dos seus significados, podem ser preenchidas por "ação".

Pessoas que examinaram o assunto com critério e isenção estão absolutamente convencidas de que a máxima carga de significado verbal não pode ser usada no palco, exceto por breves instantes. "Leva tempo para que ela seja apreendida", etc.

Este não é um manual de teatro ou de crítica teatral. Seria injusto para um dramaturgo considerar suas PALAVRAS ou mesmo suas palavras e sua versificação como se fossem a plenitude da sua obra.

Enquanto MATERIAL DE LEITURA não creio que os dramaturgos gregos cheguem aos pés de Homero. Mesmo Ésquilo é retórico. Mesmo no *Agamenon* há quantidades de palavras que não funcionam como material de leitura, i.e, que não são necessárias ao entendimento do assunto.



SAFO

Coloquei o grande nome de Safo na lista por sua antiguidade e porque tão pouco resta de sua obra que tanto se pode lê-la como omiti-la. Se vocês a leram, saberão que não há nada melhor. Não conheço melhor ode que a POIKILOTHRON. Para mim, Catulo foi o único que conseguiu dominar a arte métrica de Safo.

Para a maior clareza mental do estudante e para a preservação da ordem em suas idéias, creio que ele preferirá ler sempre o mais velho poema de uma espécie que lhe seja possível obter.

Poderão surgir especialistas superversados em grego que achem algo no epigrama alexandrino que não se encontra nem em Safo nem em Íbico, mas nós estamos considerando aqui apenas o início dos nossos estudos.

Para manter uma avaliação proporcional seria bom começar pensando nas diferentes ESPÉCIES de expressão, nos diferentes MEIOS de ajustar o significado às palavras, em vez de se preocupar com aspectos particulares ou comentários particulares.

O termo "significado" não se pode restringir a significações estritamente intelectuais ou "puramente intelectuais". O quanto você quer significar, o como você se sente por significá-lo, também podem ser "introduzidos na linguagem".

Eu iniciei minha carreira de crítico, há alguns anos atrás, com a proposição de que *Catulo* era sob certos aspectos melhor escritor que Safo, não quanto à melopéia, mas quanto à economia de palavras. Eu nem ao menos sei se isto é verdade. É preciso começar com mente aberta.

O esnobismo da Renascença pretendia que toda poesia grega fosse melhor do que QUALQUER poesia latina. O mais inteligente dos latinistas do Quattrocento, Basínio de Parma, proclamava uma tese muito diferente; ele sustentava que não se podia escrever poesia latina realmente boa se não se conhecesse o grego. Como vocês vêem, isso é muito diferente. As margens do texto latino de Basínio estão cheias de trechos de Homero que ele evocava para manter vivo o seu senso melódico.

Não creio que haja autores latinos que se possam medir com Homero. Duvido que Catulo seja inferior a Safo. Duvido que *Propércio* seja um milímetro inferior aos seus antecessores gregos; *Ovídio* é para nós o repositório de uma vasta quantidade de matéria que não podemos MAIS encontrar nos gregos.

Ele é desigual. Ele é claro. A sua poesia é tão lúcida quanto a sua prosa. Do ponto de vista métrico ele não se compara com Catulo ou Propércio.

Talvez o estudante comece a compreender agora que eu estou tentando dar-lhe uma lista de autores que jamais foram superados NOS SEUS PRÓPRIOS DOMÍNIOS, ao passo que os escritores que omito são evidentemente INFERIORES a um ou vários dos escritores que incluo e sua inferioridade pode ser demonstrada a partir de uma base particular.

. . . . . .

TENHAM PACIÊNCIA. Eu não estou insistindo em que vocês aprendam uma multidão de línguas estrangeiras. Pretendo até dizer-lhes — no devido tempo — o que vocês podem fazer se souberem ler apenas o inglês.

Em outras palavras, depois de tantos anos dispus-me a elaborar uma lista dos livros que ainda sou capaz de reler, que ponho sobre a escrivaninha e volto a percorrer de quando em quando.



## CAPÍTULO V

### 1

A grande ruptura na história literária européia é devida à passagem das línguas flexionadas para as línguas não flexionadas. E um monte de disparates críticos foi escrito por gente que não percebeu a diferença entre umas e outras.

O grego e o latim são línguas flexionadas, vale dizer, os substantivos, verbos e adjetivos têm pequenos apêndices ou caudas que se mexem e os apêndices informam se o substantivo é sujeito ou predicado; indicam o que age e aquilo sobre o qual a ação se opera, direta ou indiretamente, ou aquilo que apenas fica por perto, em relação mais ou menos causal, etc.

A maior parte desses apêndices foi esquecida durante a evolução das línguas européias contemporâneas. No alemão, idioma menos desenvolvido, permanecem muitas formas flexionadas.

O melhor modo de utilizar uma língua que possua esses signos ou rótulos ligados às palavras NÃO é o melhor modo de utilizar uma língua que tem de ser escrita numa determinada ordem para ser clara.

É muito diferente dizer em inglês "man sees dog" (homem vê cachorro) e "dog sees man" (cachorro vê homem).

Em latim tanto "cannis" como "canem", "homo" como "hominem", podem vir primeiro sem que a sentença fique nem um pouco ambígua.

Quando Milton escreve:

*Him who disobeys me disobeys*

está simplesmente maltratando sua língua materna. Ele queria dizer:

*Who disobeys him, disobeys me*
("Quem lhe desobedece, me desobedece")

É muito fácil compreender POR QUE ele procedeu assim, mas as suas razões apenas demonstram que Shakespeare e algumas dúzias de outros homens eram melhores poetas. Milton assim fez porque era unha e carne com o latim. Ele estudou o seu inglês não como uma língua viva, mas como algo subordinado a teorias.

*Who disobeys him, disobeys me*

não dá um bom verso. O som fica melhor lá onde o idioma claudica. Quando a arte de escrever é perfeita a gente NÃO precisa desculpar-se ou sair à cata de razões por ter cometido uma falta.

## 2

Minha lista de poemas medievais é talvez mais difícil de explicar.

Uma vez consegui que um sujeito se pusesse a traduzir o *Seafarer* (Navegante) (*) para o chinês. O poema saiu quase que diretamente em versos chineses, com dois ideogramas chapados em cada meia linha.

À parte o *Seafarer* não sei de outros poemas europeus daquele período que possam ser colocados ao lado da "Carta do Exílio" de Li Po, situando o Ocidente no mesmo nível do Oriente.

Há passagens no anglo-saxão tão boas como os parágrafos do Seafarer, mas não encontrei nenhum poema inteiro do mesmo valor. O *Cid* espanhol é uma narrativa de grande

(*) *The Seafarer* — um dos mais antigos textos poéticos da literatura anglo-saxônica (séc. X). Pound traduziu-o admiravelmente para o inglês moderno em seu livro *Ripostes* (1912). Ver na 3.ª parte deste volume, a tradução de um fragmento desse texto. (N. do T.)



clareza e as sagas de *Grettir* e *Burnt Nial* provam que a capacidade narrativa não estava esgotada.

Não há nada que um escritor contemporâneo pudesse aprender nas sagas que ele não possa aprender melhor de Flaubert, mas o salto de Skarpheddin e a sua corrida no gelo e o encontro de Grettir — ou de um outro qualquer — com o urso não se apagam da memória da gente. Nem parece ficção. Algum islandês encantoado num precipício deve ter conseguido algum dia escapar das garras de um urso fazendo com que este perdesse o equilíbrio. Num certo sentido, isto é *fanopéia*, a projeção de uma imagem na retina mental.

A falha da propaganda do Imagismo, nos seus inícios, não era devida a uma teoria errada mas a uma teoria incompleta. Os diluidores pegaram o significado mais fácil de manejar e só pensaram numa imagem ESTACIONÁRIA. Se não se consegue pensar no Imagismo ou na *fanopéia* como abrangentes da imagem em movimento, precisa-se fazer uma divisão realmente desnecessária entre imagem fixa e praxis ou ação.

Eu adoto o termo *fanopéia* para evitar toda conotação particular irrelevante associada com um grupo particular de jovens que escrevia em 1912.

## 3

É principalmente por causa da *melopéia* que devemos pesquisar a *poesia dos trovadores*.

Pode-se dizer mesmo que toda a cultura da época, ou pelo menos a massa da cultura puramente literária da época, de 1050 a 1250 e ainda depois até 1300, estava concentrada num único problema estético, que, segundo Dante, "inclui toda a arte".

Essa "arte total" consistia em reunir cerca de seis estrofes de poesia de tal forma que palavras e sons se soldassem sem deixar marcas ou falhas.

*Arnaut Daniel*, (*) o melhor artífice ("il miglior fabbro"), como Dante o chamou, não se referiu apenas a pássaros que

(*) Arnaut Daniel, poeta provençal do fim do século XII. (N. do T.)

cantavam. Ele, efetivamente, fez os pássaros cantarem EM SUAS PALAVRAS na canção que começa assim:

*L'aura amara*
*Fals bruoills brancutz*
*Clarzir*
*Quel doutz espeissa ab fuoills.*
*Els letz*
*Becs*
*Dels auzels ramencz*
*Ten balps e mutz*
etc.

E tendo feito isto nessa primeira estrofe, ele manteve o esquema até o fim, repetindo a cadência e encontrando ainda cinco rimas para cada um dos dezessete sons terminais que se seguem na mesma ordem. (*)

Além disso ele construiu uma outra estrofe perfeita, em que o canto do pássaro interrompe o verso:

*Cadahus*
*En son us*
*Mas pel us*
*Estauc clus* (**)

E segue assim por seis estrofes COM as palavras fazendo sentido.

A música dessas canções se perdeu, mas a tradição ressurgiu cerca de três séculos mais tarde.

Clement Janequin escreveu um coro com sons para os cantores das diferentes partes do coro. Esses sons não teriam qualquer valor literário ou poético sem a música, mas quando Francesco da Milano os adaptou para o alaúde os pássaros ainda estavam na música. E quando Münch os transcreveu

(*) Ver na 3.ª parte a tradução integral deste poema. (N. do T.)

(**) Os dois pares de versos citados pertencem, respectivamente, à primeira e à terceira estrofe do poema "Autet e bas entrels prims fuoills" de Arnaut Daniel. (N. do T.)



para instrumentos modernos os pássaros ainda estavam lá. Eles ainda ESTÃO lá na parte de violino (*).

Eis porque o monumento sobrevive ao bronze.

Em contraposição a esse tipo de artesanato eu coloco, intencionalmente, a música sincopada ou o contraponto da *Morte de Adônis* greco-síria, percorrida, por assim dizer, pela batida de jazz de *Bion*.

Um exemplo de que a vida de uma obra de arte é algo que simplesmente não pode ser encerrado e enterrado num caixão: os Kennedy-Frasers encontraram nas Hébridas periféricas uma música que se ajusta ao *Beowulf* (**) ou, pelo menos, a que algumas partes do *Beowulf* se ajustam. É o *Aillte*. Eu a ouvi num concerto e quebrei minha cabeça pensando ao que aquilo podia se ajustar. Para o *Seafarer* não servia. Duas linhas se ajustavam a um pedaço do *Beowulf*, mas a seguinte já não se ajustava. Pulei uma linha do *Beowulf* e fui em frente. Os Kennedy-Frasers haviam omitido uma linha da música nesse ponto porque ela não lhes parecia ter um interesse musical em si mesma.

O problema das estrofes citadas, ou pelo menos uma dimensão da sua arte, pode ser compreendido por qualquer um, quer saiba ou não provençal.

Mas o que dizer da qualidade de *Ventadour* (***) nos seus melhores momentos, ou de *Sordello*, (****) onde não há nada além da perfeição do movimento, nada que se saliente no pensamento ou no esquema de rimas? É preciso conhecer bastante o provençal para perceber a diferença entre estas obras e outras.

De qualquer forma, para se conhecerem as dimensões melódicas da poesia inglesa de alguns séculos depois, deve-se pro-

(*) Trata-se da transcrição da *Canção dos Pássaros* de Janequin, já referida por Pound no Capítulo I. (N. do T.)

(**) *Beowulf* — poema épico anglo-saxônico em cerca de 3 000 versos (séc. VIII). (N. do T.)

(***) Bernard de Ventadour, trovador provençal da segunda metade do século XII, o mestre do "trovar suave", "leve", ou "ligeiro". (N. do T.)

(****) Sordello, trovador provençal do século XIII. (N. do T.)

curar as medidas e padrões em Provença. Os "Minnesingers" foram contemporâneos dos provençais; pode-se contrastar a finura do latim meridional com o pigmento mais espesso de *Heinrich von Morungen* ou *Von der Vogelweide* (*).

Os alemães pretendem que a sua poesia evoluiu desde a Idade Média. Para mim, Goethe e Stefan George em seus melhores momentos líricos não estão fazendo nada que já não tenha sido feito tão bem ou melhor. E, hoje, os melhores versos de Burchardt estão na sua tradução da Vita Nuova.

Durante sete séculos um monte de assuntos sem maior interesse atual foi introduzido em versos alemães sem muito talento. Não vejo razão para que um escritor estrangeiro deva estudá-los.

Vejo todas as razões para estudar a poesia provençal (uma parte dela ao menos, digamos trinta ou cinqüenta poemas) de *Guillaume de Poictiers* (**), *Bertrand de Born* (***) e *Sordello*. *Guido* e *Dante* na Itália, *Villon* e *Chaucer* na França e na Inglaterra, tiveram suas raízes em Provença: sua arte, seu artesanato e grande parte do seu pensamento.

A civilização ou, para usar uma palavra abominada, a "cultura" européia poderá ser talvez melhor entendida se a imaginarmos como um tronco medieval lavado e relavado por ondas de classicismo. Isto não é toda a história, mas, para entendê-la, é preciso pensar nessa série de percepções, bem como em tudo o que existiu ou subsistiu intacto da antiguidade.

Este livro não pretende dar conta de toda a História. Estamos aqui considerando especificamente o desenvolvimento da linguagem como um meio de registro.

Os gregos e os romanos usaram um conjunto de artifícios, um conjunto de técnicas. Os provençais desenvolveram um outro, diferente, não com respeito à fanopéia, mas com

(*) Heinrich von Morungen (m. 1222) e Walther von der Vogelweide (1170-1230), trovadores alemães. (N. do T.)

(**) Guillaume de Poictiers, o mais antigo poeta provençal que se conhece (1071-1127), inaugurador da linha realista na poesia trovadoresca. (N. do T.)

(***) Bertran de Born, n. cerca de 1140, m. cerca de 1210, famoso por suas canções de guerra. (N. do T.)



respeito à melopéia, DEPOIS DE ter ocorrido uma mudança no sistema lingüístico (do discurso flexionado ao discurso progressivamente menos flexionado).

O verso quantitativo dos antepassados foi substituído pelo verso silábico, como se diz nos livros escolares. Seria melhor dizer que as teorias aplicadas pelos gramáticos ao verso latino, como o herdeiro do grego, foram abandonadas.

E o ajustamento de *motz el son,* palavras à melodia, substituiu os espondeus e os dátilos supostamente regulares.

O problema da duração relativa das sílabas nunca foi negligenciado por homens com ouvidos sensíveis.

Quero evitar especialmente esses detalhes técnicos. O meio de aprender a música do verso é escutá-la.

Depois disso o estudante poderá comprar um metrônomo ou estudar solfejo para aperfeiçoar a sua sensibilidade para com a duração relativa e a altura dos sons. Este livro se limita ao estudo da linguagem.

Quanto à diferença específica entre Provença e Itália ou ao "progresso" de Arnaut Daniel a Sordello, a Cavalcanti e Dante, o leitor que não sabe e não quer ler italiano, poderá, se quiser, se reportar à minha crítica descritiva. (*)

Sem conhecer Dante, Guido Cavalcanti e Villon ninguém será capaz de julgar os mais altos índices de certas espécies de escrita.

Sem esse MÍNIMO de poesia em outras línguas é impossível entender "onde entra a poesia inglesa".

(*) Os principais trabalhos de "crítica descritiva" de Pound sobre Provença e Itália podem ser encontrados em dois livros seus: *The Spirit of Romance* e *Literary Essays of Ezra Pound.* (N. do T.)

## Capítulo VI

Para *os que só sabem inglês,* eu fiz o que pude.

Traduzi o TA HIO (*) para que possam saber por onde começar a PENSAR. E traduzi o *Seafarer,* para que possam ver mais ou menos onde a poesia inglesa começa.

Não sei como eles poderão ter uma idéia do grego. Não há traduções satisfatórias em inglês.

Uma versão latina pode ajudar bastante. Quem lê francês pode acompanhar a ESTÓRIA da Ilíada e do começo da Odisséia de Salel e Jamyn, ou melhor, poderia se os livros não estivessem esgotados (a última edição que conheço data de 1590). Chapman (**) é algo diferente. Ver minhas notas sobre os tradutores isabelinos (***).

É possível ler Ovídio, ou antes as estórias de Ovídio nas *Metamorfoses* de Golding (****), o mais belo livro da língua (em minha opinião e, suspeito também, na opinião de Shakespeare).

---

(*) Ta Hio ou Ta Hsio, o Grande Digesto, o Grande Saber, um dos textos básicos do pensamento confuciano. A versão definitiva de Pound, *Confucius: The Great Digest & Unwobbling Pivot,* foi publicada por Peter Owen Ltd., Londres, 1952. E.P. traduziu também os Analetos (1951) e as Odes confucianas (1955). (N. do T.)

(**) George Chapman, 1559?-1634, tradutor de Homero, e contemporâneo de Shakespeare. (N. do T.)

(***) *Notes on Elizabethan Classicists.* Este ensaio, bem como *Early Translators of Homer,* que trata em detalhe das traduções de Hugues Salel, foram reimpressos em *Literaty Essays of E.P.* (N. do T.)

(****) Arthur Golding, 1536-1605. Sua tradução das *Metamorfoses* data de 1567. (N. do T.)



Marlowe traduziu os *Amores* (*).

E antes disso Gavin Douglas (**) tinha feito algo com a Eneida que eu, de qualquer forma, gosto muito mais do que o latim de Vergílio.

Em Chaucer se pode aprender: 1) tudo o que se fez em inglês antigo e que possa ser lido sem dicionário e apenas com um glossário; 2) a qualidade ou o componente especificamente INGLESES. Os diálogos de Chaucer, Petrarca e Boccaccio, por Landor (***), é a melhor crítica efetiva de Chaucer que possuímos.

Há antologias da poesia inglesa arcaica. Sidgwick fez a melhor delas, se bem me lembro.

Depois de Chaucher vieram Gavin Douglas, Golding e Marlowe com as suas "traduções".

Então veio Shakespeare cuja obra assim se divide: os sonetos, onde ele está, penso eu, praticando sua arte. A poesia lírica, onde creio que ele aprendeu muito dos livros de canções italianos em que as PALAVRAS eram impressas COM a música.

As peças, especialmente a série de peças históricas, que formam o verdadeiro EPOS inglês, distinto da epopéia abastardada, da imitação, da contrafação construída.

Seria particularmente contra o cerne do método ideogrâmico fazer uma série de considerações gerais em torno da linguagem catacréstica dos poetas isabelinos.

O modo certo de estudar a linguagem de Shakespeare é estudá-la lado a lado com algo diferente e de igual extensão.

O antagonista adequado é Dante, que é de igual porte e DIFERENTE. Estudar a linguagem de Shakespeare apenas em

---

(*) Christopher Marlowe, o conhecido poeta e dramaturgo, 1564-93. (N. do T.)

(**) Gavin Douglas, 1470-1522, o primeiro tradutor inglês da *Eneida.* (N. do T.)

(***) Walter Savage Landor, 1775-1864, poeta inglês. Pound se refere aqui às *Imaginary Conversations,* "conversações imaginárias", em prosa. (N. do T.)

cotejo com a DECADÊNCIA da mesma coisa não serve de aferição para nada.

Há a canção shakesperiana. Há a linguagem para ser FALADA, talvez mesmo para ser declamada.

Felix Schelling desenvolveu ou citou a teoria segundo a qual Shakespeare queria ser poeta, mas como não conseguisse fazer carreira, pôs-se a fazer peças de teatro, embora não gostando dessa forma de escrever.

Se o estudante não puder comparar Shakespeare com Dante, restar-lhe-á a alternativa de medir sua linguagem com a prosa de Voltaire, Stendhal, Flaubert, ou com a de Fielding, se ele não souber francês.

É impossível aferir a ação de um produto químico simplesmente acrescentando-lhe um pouco mais do mesmo produto. Para conhecê-lo é preciso conhecer os seus limites, saber o que ele é e o que ele não é. Que substâncias são mais leves ou mais pesadas, mais elásticas ou mais compactas.

Impossível medir um produto por si mesmo, diluindo-o apenas com alguma substância neutra.

. . . . .

PARA QUEBRAR A MONOTONIA, eu propus os grandes tradutores... para uma antologia, digamos, dos poemas que não me fazem dormir.

Há passagens de Marlowe. Donne escreveu o único poema inglês (*O Êxtase*) que se pode medir com *Donna mi Prega* de Cavalcanti. Os dois poemas não são nem um pouco parecidos. Seus problemas são completamente diferentes (*).

A grande época lírica durou enquanto Campion fez a sua própria música, enquanto Lawes musicou os versos de Waller, enquanto os versos, se não eram efetivamente cantados ou musicados, eram ao menos feitos com a intenção de serem postos em música. (**)

---

(*) Ver na 3.ª parte a tradução integral desses poemas. (N. do T.)

(**) Thomas Campion, 1567-1619, poeta e compositor, autor de quatro Livros de Árias (1601 a 1617). Henry Lawes, 1596-1662, músico e compositor. Edmund Waller, 1606-1687, poeta, autor da célebre canção "Go, lovely rose", que Pound parafraseou em seu longo poema *Hugh Selwyn Mauberley*. (N. do T.)



A música apodrece quando *se afasta muito* da dança. A poesia se atrofia quando se afasta muito da música.

Há três espécies de melopéia, a saber, poesia feita para ser cantada; para ser salmodiada ou entoada; para ser falada.

Quanto mais velho a gente fica, mais a gente acredita na primeira.

Lemos prosa pelo interesse do assunto.

Pode-se dar uma olhada na "anatomia" de Burton (*) como uma curiosidade, um exemplo de NÃO-POESIA que tem qualidades de poesia mas não se confunde com ela.

A prosa inglesa está bem viva no Montaigne de Florio, no Rabelais de Urquhart. (**)

Fielding; Jane Austen; os romancistas que todo mundo lê; Kipling; Henry James. Os prefácios de James explicam o que significa "escrever um romance".

---

(*) Robert Burton, 1577-1640, um dos mais notáveis prosadores seiscentistas ingleses, autor da "Anatomia da Melancolia" (1621), a que Pound alude neste passo. (N. do T.)

(**) E.P. se refere aqui a dois grandes tradutores ingleses: John Florio, 1553?-1625, prosador da época isabelina, tradutor das obras de Montaigne, e Thomas Urquhart, 1611?-1660?, tradutor de Rabelais. (N. do T.)

## Capítulo VII

Não importa saber por qual perna se começou a fazer a mesa, desde que ela tenha quatro pernas e fique de pé, depois de terminada.

A poesia medíocre, no fim das contas, é sempre a mesma em toda parte. A decadência do petrarquismo na Itália e a "poesia pó de arroz" na China chegam ao mesmo nível de fraqueza apesar das diferenças de idioma.



## Capítulo VIII

Voltando ao ponto de partida.

A linguagem é um meio de comunicação. Para carregar a linguagem de significado até o máximo grau possível, dispomos — como já foi acentuado — de três meios principais:

1. Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual.

2. Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.

3. Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados.

(fanopéia, melopéia, logopéia)

A incompetência se manifesta no uso de palavras demasiadas.

O primeiro e o mais simples teste a que o leitor deve submeter o autor é verificar as palavras que não funcionam; que não contribuem em nada para o significado OU que distraem do fator MAIS importante do significado em favor de fatores de menor importância.

. . . . . .

Uma definição de beleza: adequação ao objetivo.

Quer se trate de uma definição boa ou não, é facil constatar que uma boa dose de crítica RUIM foi escrita por homens que presumiam que o autor estivesse tentando fazer algo que ele NÃO estava tentando fazer.

Por incrível que pareça hoje, os maus críticos do tempo de Keats achavam sua obra "obscura", o que quer dizer que eles não entendiam POR QUE Keats escrevia.

A maior parte das percepções humanas data de muito tempo atrás ou deriva de percepções que homens bens dotados tiveram muito antes de termos nascido. A espécie humana descobre e redescobre.

## TESTES E EXERCÍCIOS DE COMPOSIÇÃO

### I

1. Fazer com que os alunos troquem suas composições entre si e verifiquem quais e quantas palavras inúteis foram usadas — quantas palavras não transmitem nada de novo.

2. Quantas palavras obscurecem o significado.

3. Quantas palavras estão fora do seu lugar usual e se essa alteração torna o enunciado de algum modo mais interessante ou mais cheio de energia.

4. Se a sentença é ambígua: se ela realmente significa mais de uma coisa ou mais do que o escritor pretendia; se ela pode ser lida de modo a significar algo diferente.

5. Se há algo que está claro quando lido mas que fica ambíguo quando falado.

### II

Dizem que foi Flaubert quem ensinou Maupassant a escrever. Quando Maupassant voltava de um passeio com Flaubert, este lhe pedia para descrever alguma coisa, por exemplo uma "concierge" por quem teriam que passar em sua próxima caminhada, e para descrever tal pessoa de modo que Flaubert a reconhecesse e não a confundisse com nenhuma outra "concierge" que não fosse aquela descrita por Maupassant.



## SEGUNDA SÉRIE

1. Que o aluno faça a descrição de uma árvore.

2. De uma árvore sem fazer menção ao seu nome (lariço, pinheiro, etc.) e de tal forma que o leitor não a confunda com a descrição de uma outra espécie de árvore.

3. Experimentar com algum objeto qualquer da sala de aulas.

4. Descrever a luz e a sombra sobre o relógio ou algum outro objeto da classe.

5. Se isso não ocasionar alguma perturbação da paz, o aluno poderá fazer descrições de seus colegas. O autor sugere que o aluno não procure descrever o professor, pois a descrição pode se tornar um veículo de emoções, sujeitando-se a regras de composição mais complicadas do que as que a classe está, por ora, preparada para enfrentar.

Em todas essas descrições o teste será a precisão e a vivacidade. O aluno que receber a prova do outro será a medida de aferição. Ele reconhecerá ou não reconhecerá o objeto ou pessoa descritos.

Rodolfo Agricola, numa edição que data de mil e quinhentos e pouco, diz que a gente escreve *ut doceat, ut moveat aut delectet*, para ensinar, para comover ou para deleitar.

. . . . . .

Uma grande dose de crítica ruim é devida a homens incapazes de perceber qual desses três motivos era o pressuposto de uma dada composição.

Os processos inversos, não considerados pelos piedosos mestres da antiguidade, seriam obscurecer, embrulhar ou engodar e chatear.

O leitor ou ouvinte tem a liberdade de permanecer passivo e submeter-se a essas operações, se assim o preferir.

OUTROS TESTES

Que o aluno examine um determinado texto, digamos, o editorial do dia em um jornal, para ver se o escritor está tentando ocultar alguma coisa; para ver se ele está "encobrindo o seu significado"; se está com medo de dizer o que pensa; ou se está tentando dar a impresão de que pensa sem estar pensando em coisa alguma.

Métrica.

1. Que o aluno tente utilizar o metro de qualquer poema que ele queira.

2. Que ele escreva a letra para uma melodia bem conhecida.

3. Que ele escreva a letra para a mesma melodia de tal modo que as palavras não resultem deformadas quando forem cantá-la.

4. Que o aluno escreva um poema em qualquer forma estrófica que lhe agrade.

5. Que ele faça a paródia de algum poema que lhe pareça ridículo pela falsidade do enunciado ou da atitude do escritor, ou pela pretensão, de uma espécie ou de outra, ou por qualquer outra razão que desperte a sua faculdade de rir, o seu senso de ironia.

Pedir-se-á ao aluno-aferidor para reconhecer qual o autor que foi parodiado. E se o objeto da pilhéria é o parodiado ou o parodista. Se a paródia põe em evidência um defeito real ou apenas faz uso do mecanismo de um autor para expor uma mensagem mais trivial.

Observação: Nenhum mal jamais sucedeu a um bom poema por esse processo. O *Rubayat* de FitzGerald (*) sobreviveu a centenas de paródias que não são realmente paródias nem de Omar nem de FitzGerald, mas apenas poemas escritos nessa forma estrófica.

(*) Ver na 3.ª parte a tradução de três peças da versão de FitzGerald. (N. do T.)



Observação. Há uma tradição segundo a qual em Provença era considerado plágio tomar a forma de um outro, tal como agora se considera plágio tomar-lhe o seu assunto ou o seu projeto.

Os poemas escritos deliberadamente na forma estrófica de um outro autor denominavam-se "Sirventes" e eram geralmente satíricos.

OUTROS TESTES

1. Que os alunos, ao permutarem os seus textos, julguem se o que têm diante dos olhos diz realmente alguma coisa.

2. Que eles julguem se o texto lhes diz alguma coisa ou "faz com que eles vejam alguma coisa" que não tinham observado antes especialmente com referência a algum objeto ou alguma cena familiar.

3. Variante: se o escritor realmente tinha que SABER alguma coisa a respeito do assunto ou cena antes de ser capaz de escrever a página sob exame.

A questão de saber se uma palavra ou uma frase são "inúteis" não é apenas um problema numérico.

Anatole France, criticando os teatrólogos franceses, assinalou que, *no tablado,* as palavras devem dar tempo à ação; devem dar tempo a que os espectadores se apercebam do que está se passando.

Mesmo na página impressa há uma pausa análoga.

Tácito, escrevendo em latim, pôde usar certas formas de condensação que não são necessariamente traduzidas com vantagem em inglês.

O leitor muitas vezes julgará desfavoravelmente um escritor contido por tentar lê-lo muito depressa.

O segredo dos autores populares é não meter numa página mais do que o leitor comum possa engolir sem QUALQUER esforço além da sua atenção habitualmente relaxada.

Diz-se que Anatole France passava um bom tempo à procura da *menor variante possível* que pudesse transformar a mais surrada e a mais comum das frases jornalísticas em algo digno de nota.

Tal espécie de pesquisa é algumas vezes chamada de "classicismo".

Este é o maior lance possível para um estilista comum inglês na sua ânsia ou premência de encontrar um estilo diferente de todo o mundo.



BASE

Não tem qualquer sentido, ou quase nenhum, o pedido de meu editor para que eu dê à Literatura Inglesa o maior destaque possível. Digo que não tem sentido num jogo limpo com os estudantes. Não é possível aprender a escrever lendo inglês.

Se você estiver impressionado com os poetas antigos você produzirá "o costume da época". Chaucer é incompreensível sem um glossário. Os isabelismos são facilmente reconhecíveis como bijuteria velha.

Chaucer não INVENTOU a sua arte. Isto não diminui a sua glória como um grande escritor, e um escritor muito humano. Ele emprestou a sua arte dos franceses. Ele escreveu sobre o astrolábio. Dante escreveu *Sobre a Língua Comum,* um tratado sobre a linguagem e a versificação.

A linguagem dos isabelinos é ornamental. A era de Shakespeare foi a GRANDE ÉPOCA *par excellence,* foi a era em que a linguagem não fora ainda mutilada e ressecada, em que o espectador gostava das PALAVRAS; ele, provavelmente, se excitava tanto com o "multitudinous seas incarnadine" como os leitores do Livro Amarelo com um epigrama retorcido.

Isso não era um interesse de classe; na Espanha, por essa época, o melhor crítico de teatro era um sapateiro. Mas a linguagem se constituía num discurso artificial; era a época de Euphues na Inglaterra e de Gôngora na Espanha.

Como é que isso aconteceu?

O culto do latim. Depois da magreza, da "transparência" dos autores medievais, o mundo literário embriagou-se outra vez de antigüidade, de Grécia e de Roma; os mais cultos escreviam em latim; cada escritor queria mostrar que sabia mais latim do que o outro; existem montes de poemas latinos da época; os italianos apropriaram-se do estilo e ampliaram o vocabulário, os espanhóis e os ingleses imitaram os italianos;

Camões tentou o mesmo em Portugal. Foi a corrida do ouro em prol do mais amplo vocabulário. Eu suspeito que Marlowe começou a parodiar-se a si próprio em *Hero e Leandro*. Ele tinha principiado com sérias intenções.

Reconheço que essa suspeita pode ser um erro.

A próxima fase na França e na Inglaterra foi tentar comprimir a retórica catacréstica numa camisa de força.

Isto não significa que o leitor deva se permitir a ignorância das melhores obras de qualquer dos períodos. Ele pode procurar o discurso verdadeiro em Shakespeare e encontrá-lo em sua plenitude SE souber o que procurar.

A chamada prosa de diversos séculos está relacionada com a "estrutura da sentença" (ou, pelo menos, os seus professores a recomendarão por isso).

Se você só lê inglês, comece com Fielding. Aí está um fundamento sólido. Sua linguagem não é nem amarrada nem só ornamento.

Depois disso, eu suponho que seria o caso de recomendar a Senhorita Jane Austen. E assim a lista quase termina, i.é:

A lista das coisas próprias para se ler uma hora antes de começar a escrever, o que é diferente dos livros que um leitor não-candidato a escritor pode perlustrar para seu entretenimento.

Mas, então, não há livros e poemas bem escritos em inglês? É claro que sim.

Mas pode alguém avaliar os melhores poemas de Donne salvo em relação a Cavalcanti?

Eu não acredito.

Houve um período em que a qualidade lírica inglesa, a junção de nota e melodia foram muito elevadas. Mas para medir esse grau de elevação o conhecimento da arte de Provença é extremamente útil.

Se o seu problema é escrever quadras satíricas ou "quadras iâmbicas", você pode indiscutivelmente aprender muito de Pope e Crabbe.



Wordsworth se livrou de um monte de ornamentos, mas há vastas extensões de chatice em seus escritos. Os artistas são as antenas da raça. Wordsworth vibrou para uma classe muito limitada de estímulos e não estava inteiramente consciente do problema de escrever.

O problema da estrutura da sentença foi inegavelmente discutido durante diversos séculos.

"Um carpinteiro pode juntar as tábuas, mas um bom carpinteiro deve saber distinguir a madeira seca da madeira verde."

As simples questões de construção e reunião de frases, de análise e de gramática não são suficientes. Os estudos da espécie terminaram num jogo de oratória, que é agora parodiado nos romances policiais, no momento em que se produz o resumo do douto parecer.

O desenvolvimento depois desses exercícios estruturais ocorreu principalmente em França: Stendhal, Flaubert.

Uma tentativa de mostrar as coisas tais como são, de encontrar a palavra que corresponda à coisa, o enunciado que retrata e apresenta, em lugar de fazer um comentário, ainda que brilhante, ou um epigrama.

Flaubert é o arquétipo. Os Irmãos Goncourt codificaram, teorizaram e preconizaram o método flaubertiano. Flaubert nunca cessou de experimentar. Antes de morrer ele chamou sua *Salambô* de "cette vieille toquade", ou velha charada vestida à fantasia. Laforgue parodiou essa frase de Flaubert num "divertissement" sublime, um jogo, no melhor sentido, de palavras e de imagens.

Maupassant pôs o sistema em alta velocidade, acelerou-o, aligeirou-o, e todos os cronistas subseqüentes, Kipling, etc., lhe devem muito.

Se o leitor quer a diluição, se ele se satisfaz SEM ir à fonte, ele pode indiscutivelmente achar razoável competência nos contos encontráveis nas publicações correntes. Por exemplo, a revista *Criterion* publica uma história mostrando o que parece ser traços de Hemingway sem que, à primeira vista, se possa dizer se são ou não de Hemingway.

A PRIMEIRA FASE dos escritos de qualquer pessoa sempre mostra o autor fazendo algo "parecido com" algo que ele já ouviu ou já leu.

A maioria dos escritores nunca ultrapassa esse estágio.

Em Londres, não faz muito, em 1914, a maioria dos poetastros ainda estranhava a idéia de que a poesia fosse uma arte; eles achavam que a poesia devia ser feita sem qualquer análise, tinha que "brotar".

É precisamente aqui que tem lugar o sistema usual de sofismar com meias-verdades. De fato, as melhores obras provavelmente "brotam", mas só DEPOIS que a técnica se tornou uma "segunda natureza", e o escritor não precisa mais pensar em CADA DETALHE, da mesma forma como Tilden não precisa pensar na posição de cada músculo em cada lance de tênis. A força, o impulso, etc., seguem a intenção principal, sem dano para a unidade do ato.

O estudante que já estudou geometria e física ou química sabe que em uma a gente começa com formas simples, em outra com substâncias simples.

O método análogo em literatura é começar com o autor, poema ou conto em que determinada qualidade existe na sua forma mais pura ou no seu mais alto grau.

A chave é a invenção, o primeiro caso ou a primeira ilustração encontrável.

Na escrituração mercantil de hoje, usa-se um sistema de "folhas soltas" para separar a parte ativa de um negócio dos arquivos. Isso não significa que as contas dos novos clientes são separadas das dos velhos clientes, mas que o negócio ainda em curso não fica sobrecarregado com as contas dos negócios que não funcionam mais.

Não se podem apartar os livros escritos em 1934 dos escritos em 1920, 1932 ou 1832; pelo menos, não é possível extrair grande vantagem de uma categorização *meramente* cronológica, embora a relação cronológica possa ser importante. Se é certo que o *post hoc* não equivale ao *propter hoc,* de qualquer forma, ainda que a composição dos livros escritos em 1830 nada tenha a dever àqueles escritos em 1933, o valor de uma obra antiga é constantemente afetado pelo valor da nova.



Isto é válido não somente para obras individuais mas para categorias inteiras. Os desenhos de Max Ernst tornam peremptos inúmeros romances psicológicos. O cinema invalida um monte de narrativas de segunda classe e um monte de teatro.

O cinema pode ser uma forma melhor (intelectualmente) do que a forma teatral.

Um filme pode utilizar-se melhor de 60% de todo o material narrativo do teatro. Cada caso deve ser decidido de acordo com os seus próprios méritos.

Em todos os casos o teste decisivo será: "poderia o material ter-se tornado mais eficiente em algum outro veículo"?

Isto nada mais é do que uma extensão do Manifesto Vorticista de 1914.

Um eminente romancista lamenta que eu não tenha dado instruções para a "forma maior" em *How to Read.*

À guisa de desculpa: é pura perda de tempo escutar pessoas que falam de coisas que elas próprias não entenderam suficientemente para realizar.

Vocês podem estudar *parte* da arte da construção do romance nos romances de Trollope.

Vocês podem aprender algo da atitude de um grande escritor face à arte do romance nos prefácios à edição das obras completas de Henry James.

Se eu tivesse escrito uma dúzia de bons romances eu me atreveria a acrescentar alguma coisa.

O prefácio dos Goncourts a *Germinie Lacerteux* fornece a mais sucinta colocação dos pontos de vista dos realistas do século XIX. É a declaração dos direitos de homens que tentam registrar "L'histoire morale contemporaine", a história do caráter moral contemporâneo, a história da estimação dos valores na conduta contemporânea.

Numa obra introdutória como a presente, não se pede a vocês que decidam quais são as teorias corretas, mas até que ponto escritores diferentes foram eficazes no expressar o seu pensamento.

## Liberdade

Uma das vantagens do livro de textos (como forma de escrita) é que ele permite o refrão, a repetição.

Mas, professor, nós não deveríamos ler... Wordsworth?

Sim, meus filhos, vocês podem e devem ler tudo o que quiserem. Mas em vez de esperar que eu ou qualquer outro lhes diga o que há numa página, vocês devem aprender a ver por si próprios.

Será que o Sr. Wordsworth algumas vezes usa palavras que não exprimem nada em particular?

O Sr. Swinburne é afamado ou infamado por ter usado muitas que não exprimem nada além de "cor" ou "esplendor". Já se afirmou que ele usava os mesmos adjetivos para descrever uma mulher e um pôr-do-sol.

## Exercício

Seria um exercício muito bom comparar passagens desses dois poetas, o primeiro tão famoso e o segundo tão depreciado atualmente, e verificar quantas palavras inúteis cada um deles usa, quantas não contribuem para nada, quantas não contribuem para nada muito definido.

Exercício semelhante poderia ser feito com Swinburne e Milton.

### Século XIX

Ao nos aproximarmos de nossa própria época, o estudante que sabe francês é convidado a averiguar minhas suspeitas de que a técnica de Gautier em sua obra inicial *Albertus* é pelo menos tão boa quanto a da melhor poesia inglesa de 1890. A língua inglesa desse período pouco acrescentou à totalidade do conhecimento na prática poética.

Para compreender o que foi inventado depois de 1830 eu recomendo:



*Émaux et Camées* de Théophile Gautier, Corbière, Rimbaud, Laforgue. (*)

Para ver como se deve escrever um simples verso ou um pequeno conjunto de versos.

Na Inglaterra Robert Browning renovou a forma do monólogo, ou monólogo dramático ou "Persona", cujos antecedentes remontam no mínimo às *Heroídas* de Ovídio, cartas imaginárias em verso, e a Teócrito, e se perdem na antiguidade.

## Estudo

Os breves poemas narrativos franceses desse período, nos autores mencionados.

Gautier, Corbière, Rimbaud, Laforgue.

Personagens apresentados: Browning.

*Quantas* coisas de Walt Whitman são bem escritas?

Se você estivesse compilando uma antologia de poesia inglesa, que melhores poetas você acharia que:

Chaucer.

Os 12 "Bukes of Aeneidos" (Livros da Eneida) de Gavin Douglas.

As *Metamorfoses* de Golding, traduzidas de Ovídio.

Marlowe (*Amores*), passagens de suas peças.

Shakespeare (as peças históricas e as líricas como obras-primas de técnica).

Donne: O Êxtase.

Autores de canções: Herrick, Campion, Waller, Dorset, Rochester.

Autores de quadras narrativas: Pope, Crabbe.

---

(*) Ver na 3.ª parte a tradução de textos de Corbière, Rimbaud e Laforgue. (N. do T.)

Escolha uma dúzia das melhores dentre as velhas baladas.
Escolha os 25 melhores poemas líricos escritos entre 1500 e 1700 de qualquer das antologias existentes.

Tente encontrar um poema de Byron ou Poe sem sete sérios defeitos.
Tente descobrir por que o *Rubayat* de Fitzgerald teve tantas edições depois de ter passado despercebido até que Rosseti encontrou uma pilha de exemplares remanescentes num sebo.

Os poetas dos anos 90 acrescentaram algo à poesia inglesa ou simplesmente desbastaram Swinburne e emprestaram um pouco dos simbolistas franceses?

Qual a sua dívida para com o movimento céltico?
À parte, digamos, a influência do ritmo da balada irlandesa sobre a métrica de Yeats?

Em nenhuma hipótese, daqui por diante, se DIRÁ ao estudante que tais ou quais coisas são fatos a respeito de um determinado corpo de poemas ou de um determinado poema.
As questões propostas neste exercício não exigem a mesma resposta de todos os alunos. Elas não são formuladas para obter respostas do tipo "sim" ou "não".

Por que Walter Savage Landor não é mais lido?
Ele escrevia poesia tão bem como Robert Browning?
Quanto de sua poesia é bom?
A Inglaterra já produziu um escritor tão completo e de igual estatura?

Se você quisesse encontrar um sumário da consciência de um dado século, onde você o iria procurar?

Em períodos remotos você poderia procurá-lo muito bem na poesia.
Nos séculos depois da Renascença você talvez tivesse de achá-lo na prosa?
Se assim é, isso poderia significar que a prosa dessas épocas era de algum modo mais eficiente que a poesia?



Você tem, provavelmente todos vocês têm, os seus escritores preferidos.
O que aconteceria se você começasse a escrever imediatamente depois de ter lido

A,
B,
ou C?

Eles não usam um dialeto? e você seria capaz de "apanhá-lo"?
Se você quisesse dizer algo que eles não disseram, ou algo de uma espécie diferente, a maneira deles escreverem poderia tornar a sua exposição mais precisa?
mais interessante?

. . . . .

Você sabe por que você gosta de..... A
B
C

(o aluno pode preencher os claros à vontade).

Você é capaz de distinguir de algum modo os escritores de que você "gosta" daqueles que você "respeita"?
Por que e como?

PERCEPÇÃO

"Os artistas são as antenas da raça."

Você se interessa pela obra de homens cujas percepções gerais estão abaixo do nível comum?

. . . . .

Eu temo que mesmo aqui a resposta não seja um redondo "Não".

Há uma pergunta muito mais delicada:

Você se interessaria pela obra de um homem que é cego a 80% do espectro? a 30% do espectro?

Aqui a resposta, curiosamente, é: sim SE... se suas percepções são hipernormais em qualquer parte do espectro ele pode ser de grande utilidade como escritor—

embora talvez não de grande "peso". Eis onde entra o chamado gênio pá-virada. O conceito de gênio como próximo da loucura foi cuidadosamente fomentado pelo complexo de inferioridade do público.

Um problema mais grave requer a analogia biológica: os artistas são as antenas; um animal que negligencia os avisos de suas percepções necessita de enormes poderes de resistência para sobreviver.

Os nossos mais delicados sentidos estão protegidos, o olho por um alvéolo ósseo, etc.

Uma nação que negligencia as percepções de seus artistas entra em declínio. Depois de um certo tempo ela cessa de agir e apenas sobrevive.

Não há, provavelmente, nenhuma utilidade em dizer isso a pessoas que não podem vê-lo por si mesmas.

Os artistas e os poetas indubitavelmente ficam excitados e "superexcitados" pelas coisas muito antes do público em geral.

Antes de decidir se um homem é um louco ou um bom artista seria justo perguntar não somente se "ele está indevidamente excitado", mas se "ele está vendo algo que nós não vemos".

Acaso o seu estranho comportamento não será motivado por ele ter sentido a aproximação de um terremoto ou farejado o fogo de uma floresta que nós ainda não sentimos ou cheiramos?

Barômetros e anemômetros não podem servir de motores.



O INSTRUTOR

1. O professor ou conferencista é um perigo. Ele raramente tem consciência de sua natureza ou de sua posição. O conferencista é um homem que tem de falar durante uma hora.

É possível que a França tenha adquirido a liderança intelectual da Europa a partir do momento em que a duração de uma aula foi reduzida para 40 minutos.

Eu também já fiz conferências. O primeiro problema do conferencista é ter palavras suficientes para preencher 40 ou 60 minutos. O professor é pago pelo tempo despendido, é quase impossível avaliar os seus resultados.

O homem que realmente sabe pode dizer tudo o que é transmissível nalgumas poucas palavras. O problema econômico do professor (de violino, de línguas ou de qualquer outra coisa) é como esticar o tema de modo a ser pago por mais lições.

Por mais honesto que se seja, o perigo existe, mesmo quando a gente o conhece. Eu senti o seu calafrio, mesmo ao redigir este livro. Na maior boa fé, e apenas porque é preciso fazer uma estimativa do número de páginas, os editores enviaram-me um contrato: de 40 000 a 50 000 palavras. Eu posso ultrapassá-las, mas o fato é que isso introduz um novo "fator", um componente de erro, um elemento de distração do verdadeiro problema:

Qual é a mais simples colocação possível?

. . . . .

2. Os professores não falham nunca por ignorância.

Isto é sabido por experiência profissional.

Os professores falham quando não conseguem "manobrar a classe".

A verdadeira educação deve limitar-se, exclusivamente, aos homens que INSISTEM em conhecer, o resto é pastoreio de ovelhas.

. . . . .

3. Não se *prova* nada por analogia. A analogia ou serve para medir a distância ou para andar às tontas. Usada como

um salto lateral para provar alguma coisa, ou, pior ainda, forjada para esse fim, ela só pode levar à argumentação inútil. MAS um homem que tem a mente ágil para analogias poderá muitas vezes "pescar" alguma coisa errada antes mesmo de saber por quê.

Aristóteles pensava mais ou menos isso quando falou no "uso apto da metáfora indicando uma vívida percepção de relações".

Uma dúzia de analogias brutas pode brotar numa mente ágil, assim como tantos testes rudimentares que eliminam matérias ou estruturas grosseiras e impróprias.

É somente depois de longa experiência que muitos homens são capazes de definir uma coisa em termos de seu próprio gênero, a pintura como pintura, a literatura como literatura. O mau crítico se identifica facilmente quando começa por discutir o poeta e não o poema.

. . . . .

Desconfio do homem que começa com quarenta e nove variantes sem estabelecer, primeiro, três ou quatro princípios. Ele pode ser um sujeito muito sério, ele pode estar prestes a chegar a um quarto ou quinto princípio que, a longo prazo, será útil ou revolucionário, mas eu suspeito que ele ainda está no meio do seu problema e ainda não está preparado para oferecer uma resposta.

O professor inexperiente, temendo sua própria ignorância, tem medo de admiti-la. Talvez essa coragem somente venha quando a gente sabe até que ponto a ignorância é quase universal. Tentativas de camuflagem são simplesmente, a longo prazo, uma perda de tempo.

Se falta vivacidade ao professor, ele pode ficar aterrorizado com alunos cujas mentes se movem mais rapidamente que a sua, mas seria mais inteligente usar o aluno esperto para trabalhos de exploração, aproveitar o olho mais rápido ou o ouvido mais aguçado em postos de sentinela ou de escuta.

O melhor músico que eu conheço admitiu que seu sentido de audição precisa era *intermitente.* Mas ele o fez sob a forma de *"moi aussi",* após a minha própria confissão.



Quando nos dispomos a considerar seriamente qualquer obra de arte, as nossas faculdades, memórias ou percepções estão demasiado "embaçadas" para permitir algo mais que mútua curiosidade.

Não há ninguém que saiba tanto, digamos, a respeito de uma passagem entre as linhas 100 e 200 do Livro VI da Odisséia que não possa aprender algo relendo-a COM os seus alunos, e não PARA os seus alunos. Se alguém conhecer o *Donna Mi Prega* de Guido Cavalcanti como eu agora o conheço, microscopicamente, ainda assim lhe pode sobrevir uma nova luz de alguma referência cruzada, de alguma relação entre a coisa que examinou e reexaminou e alguma outra bela obra, similar ou não.

Creio que o professor ideal seria o que examinasse qualquer obra-prima que estivesse apresentando a seus alunos *quase* como se nunca a tivesse visto antes.

## GOSTOS

Não há nenhuma razão para que um homem goste dos mesmos livros aos 18 e aos 48 anos.

Há certas divisões e dissociações que eu me abstenho de fazer porque não julgo que, na minha idade, deva tentar impingir o gosto de um homem de meia-idade ao leitor mais jovem.

Graças a Deus há livros que a gente aprecia MAIS antes dos 25 anos e há *outros* livros que a gente AINDA lê aos 45 e ainda espera ser capaz de ler quando estiver batendo os pinos.

Realismo, romantismo, homens como eles são vistos, homens como eles são imaginados ou "dramatizados", homens como se acredita que eles NÃO sejam...

Considerem a anedota de Jack Dempsey. Quando Tunney estava sendo promovido como o pugilista educado, um repórter procurou entrevistar Dempsey a respeito de literatura. Parece que ele mencionou Cashel Byron ou alguma novela em que o ringue aparece. Dempsey não agüentou: "Agh, não é NADA disso."

O repórter observou que Dempsey tinha um romance de terror sobre um certo grão-duque da Rússia. E sugeriu que se Dempsey tivesse sido um grão-duque, ele poderia ter achado divergências semelhantes na descrição da alta sociedade da velha Rússia.

Dempsey: "Eu nunca fui um grão-duque."

Pessoas perfeitamente sinceras dizem: "literatura não se ensina". E o que querem SIGNIFICAR com tal afirmação é provavelmente verdade.

O que se *pode* nitidamente fazer é ensinar alguém a distinguir entre uma e outra espécie de livros.

Certas manifestações verbais *podem* ser empregadas como medidas, esquadros, voltâmetros, ou podem ser usadas "para comparação", e a familiaridade com elas pode indubitavelmente capacitar uma pessoa a avaliar a literatura em geral e as relativas forças, energias e perfeições ou imperfeições dos livros.

Não é possível mobiliar uma casa inteiramente com varas de medir e balanças.

Os autores e livros que eu recomendo nesta introdução ao estudo das letras devem ser considerados COMO medidas de aferição e voltâmetros.

Os livros relacionados são livros para se ter em mente ANTES de tentar medir ou avaliar outros livros. Eles NÃO são — sublinhe-se — os únicos livros dignos de leitura.

Há um monte de coisas que a gente lê, que simplesmente não merecem "maior atenção".

De outro lado, não é preciso cair no tolo esnobismo que arruinou chusmas inteiras de escritores imaginativos, ensaístas polidos, refinados beletristas, membros de cenáculos literários, *und so weiter.*

DISSOCIAR

*"Os homens deveriam estar mais orgulhosos por terem inventado o prego e o martelo do que por terem criado obras-primas de imitação."* Hegel, citado por Fernand Leger.

*"O amor intelectual por uma coisa consiste em compreender as suas perfeições."*

*Spinoza*

Grandes doses de rancor crítico foram dispendidas inutilmente por uma incapacidade de distinguir entre duas espécies totalmente diferentes de escrita.

*A* Livros que um homem lê para desenvolver as suas capacidades, com o objetivo de conhecer mais e perceber mais, e mais rapidamente do que antes de lê-los; e

*B* Livros que são concebidos e utilizados como REPOUSO, narcótico, ópio, leitos mentais.

Ninguém dorme sobre um martelo ou uma ceifadeira, não se arranca um prego com um colchão. Por que razão as pessoas aplicariam os MESMOS padrões críticos para escritos tão diversos em propósito e efeito como uma ceifadeira e um sofá?

. . . . .

Há uma técnica para o fabricante de colchões e outra para o construtor de linotipos. Uma técnica de construção se aplica tanto às armações de cama quanto aos automóveis.

O livro mais safado que há em nosso idioma é um manual muito bem bolado ensinando às pessoas como ganhar dinheiro escrevendo. O fato de que ele advogue o máximo possível de degradação intelectual não nos deve deixar cegos quanto aos seus méritos construtivos.

Certas partes da técnica da narrativa são comuns a Homero, Rudyard Kipling *e* ao famoso discípulo de Mr. Kipling, o falecido Edgar Wallace.

A única crítica negativa feita com inteligência ao meu *How to Read* não foi um ataque ao que o livro continha, mas ao que eu não fora capaz de colocar nele.

Não se pode pôr tudo em 45 páginas. Mas mesmo que dispusesse de 450 eu não teria tentado escrever um tratado

sobre a forma maior no romance. Eu não escrevi um bom romance. Eu não escrevi um romance. Não espero escrever romances e não direi a ninguém como fazê-lo até que eu mesmo os tenha feito.

Se vocês quiserem estudar o romance, LEIAM o que houver de melhor no gênero. Tudo o que sei a respeito de romances, eu o aprendi lendo:

*Tom Jones,* de Fielding.

*Tristram Shandy* e *The Sentimental Journey,* de Sterne (eu não recomendaria a ninguém que tentasse fazer outro *Tristram Shandy*).

Os romances de Jane Austen e Trollope.

. . . . .

[Observação: Se vocês compararem o realismo dos romances de Trollope com o realismo dos contos de Robert McAlmon, poderão ter uma boa idéia do que um bom romancista quer dizer com "construção". Trollope descreve uma cena ou uma pessoa e a gente vê claramente como ele "conduz a um determinado efeito".]

Continuando:

Os romances de Henry James, e especialmente os prefácios à edição de suas obras completas; que constituem o único grande tratado sobre a arte do romance em inglês.

Quanto à língua francesa, pode-se formar um belíssimo ideograma com:

*Adolphe* de Benjamin Constant.

A primeira metade do *Rouge et Noir* de Stendhal e as primeiras 80 páginas de *La Chartreuse de Parme.*

*Madame Bovary, L'Éducation Sentimentale, Trois Contes* e o inconcluso *Bouvard et Pécuchet* de FLAUBERT, com o prefácio dos Goncourt a *Germinie Lacerteux.*

Depois disso seria bom dar uma olhada em *A Call,* de Madox Ford.

Quando vocês tiverem lido os prefácios de James e vinte de seus romances, seria bom ler *The Sacred Fount.*

Aí, provavelmente pela primeira vez desde 1300, um escritor foi capaz de lidar com um assunto que "interessou" a Cavalcanti.



É possível obter um brilhante fogo-cruzado via Donne. Quero dizer, as diferenças e nuances entre a psicologia em Guido, a proposição abstrata filosófica em Guido, a fusão em Donne, e de novo a psicologia em Henry James, e em todos eles o conceito subjacente da FORMA, a estrutura de toda a obra, incluindo suas partes.

. . . . .

Estamos agora bem longe de um ABC. De fato, o panorama já se abre para o estudo de pós-graduação.

. . . . .

N.B.

O ciúme de homens de grande energia vital talvez tenha levado, em todos os tempos, a uma deformação da crítica e a uma distorcida glorificação do passado. As causas não nos interessam, mas o erro, sim. Os glorificadores do passado erram comumente em suas computações porque querem medir a obra de uma DÉCADA atual com a melhor obra de um século passado ou mesmo de todo um grupo de séculos.

Como é óbvio, nem um homem, nem meia dúzia deles podem produzir tantos triunfos métricos em 5 anos ou em 20, como 500 trovadores, sem cinema, romances ou rádio para distraí-los, produziram entre 1050 e 1300. E isso é válido para todos os departamentos artísticos.

O crítico honesto deve contentar-se em encontrar uma parcela MUITO PEQUENA da produção contemporânea digna de atenção séria; mas deve também estar pronto para RECONHECER essa parcela, e para rebaixar de posto uma obra do passado quando uma nova obra a supera.

DICHTEN = CONDENSARE[1]

O título deste capítulo é descoberta de Mr. Bunting e sua maior contribuição à crítica contemporânea, mas a idéia está longe de ser nova. Ela está, como já dissemos, enraizada na própria língua alemã, e tem FUNCIONADO magnificamente, brilhantemente.

Pisístrato achou os textos homéricos em desordem e não sabemos suficientemente o que fez com eles. A Bíblia é um compêndio, os homens a podaram para torná-la sólida. Ela atravessou os séculos, porque não era permitido recorrer todos os pergaminhos encontráveis; um imperador japonês cujo nome eu esqueci e vocês não precisam recordar, achou que havia DEMASIADAS PEÇAS NÔ, selecionou 450 e o Teatro NÔ DUROU desde 1400, ou por aí, em diante, até o dia em que a marinha americana se intrometeu, e mesmo isso não liquidou com ele. Umewaka Minoru recomeçou, assim que a revolução chegou ao fim. As Metamorfoses de Ovídio são um compêndio, não uma épica como a de Homero; os *Canterbury Tales* de Chaucer são um compêndio de todas as boas histórias que Chaucer conhecia. Os *Canterbury Tales* sobreviveram através dos séculos enquanto as enfadonhas narrativas medievais foram para os museus.

(1) Um estudante japonês nos Estados Unidos, indagado sobre a diferença entre prosa e poesia, disse: a poesia consiste em essências e medulas.



# SEGUNDA PARTE

## DOCUMENTOS

A maneira ideal de apresentar a segunda parte deste livro seria oferecer as citações SEM comentário algum. Receio, porém, que isso seja revolucionário demais. Por via de longa e exaustiva experiência, aprendi que, no atual estado imperfeito do mundo, *cumpre* explicar tudo ao leitor. Cometi um erro imperdoável no meu INSTIGATIONS; o livro tinha um desígnio; julguei que o leitor fosse capaz de discerni-lo.

No caso presente, não direi tudo ao estudante. Os estudantes mais inteligentes, os que desejarem acima de tudo APRENDER, conseguirão discernir, não obstante, tal desígnio, e granjearão a estima do afanoso autor se se dispuserem a ler os DOCUMENTOS escolhidos sem atentar para os meus comentários, pelo menos até terem procurado descobrir EM QUE CONSISTIA O DOCUMENTO e por que razão eu o incluí. Para qualquer leitor de inteligência bastante, esse seria um jogo tão bom quanto os do abominável Torquemada. Não tenho esperanças de que o meu se torne jamais tão popular assim, embora pudesse tornar-se numa REPÚBLICA ideal.

DOCUMENTO

Era gia l'ore che volge il disio
Ai naviganti.

*Purgatório VIII, I.*

Perch'io non spero di tornar già mai
Ballatetta in Toscana.

*Cavalcanti*

S'ils n'ayment fors que pour l'argent
On ne les ayme que pour l'heure.

*Villon.*

The fire that stirs about her, when she stirs.

*Yeats.*

Ne maeg werigmod wyrde widhstondan
ne se hreo hyge helpe gefremman
for dhon domgeorne dreorigne oft
in hyra breostcofan bindath faeste.

*The Wanderer.*

Exemplo do método ideogrâmico utilizado por E.P. em *The Serious Artist* em 1913, antes de ter tido acesso aos escritos de Fenollosa.

Eu procurava apontar uma diferença entre a simplicidade de exposição da prosa e igual limpidez em poesia, quando a ordem verbal perfeitamente simples se CARREGA de um potencial bem mais elevado, um potencial emocional.

Naquele ensaio, eu também citava Stendhal: a poesia, com suas comparações obrigatórias, com a mitologia em que o poeta não acredita, com a chamada dignidade do seu estilo, *à la Louis XIV,* e todo o aparato dos ornamentos ditos poéticos, é muitíssimo inferior à prosa quando se tenta dar uma idéia clara e exata dos *"mouvements du coeur";* quando se está procurando mostrar o que um homem sente, só se pode mostrá-lo claramente.

Essa foi a grande virada. A grande separação de caminhos. Depois de Stendhal tê-la visto e denunciado, a farolagem poética dos séculos precedentes foi substituída pela nova prosa, que era criação do próprio Stendhal e de Flaubert. A poesia permaneceu então como arte inferior até emparelhar-se com a prosa desses dois autores, o que alcançou fazer, em grande parte, com base no DICHTEN = CONDENSARE.

Isso NÃO quer dizer que ela fosse algo mais etéreo e mais imbecil que a prosa, e sim algo que estava carregado de potencial mais elevado.





But Chaucer though he kan but lewedly [1]
On metres, and on ryming craftily
Hath seyd hem, in swich Englissh as he kan
Of olde tyme, as knoweth many a man
And if he have noght seyd him, leve [2] brother,
In o [3] book, he hath seyd him in another
For he hath toold of loveris up and doun
Mo [4] than Ovide made of mencioun
In his Epistelles....
In youthe he made [5] of Ceys and Alcione

[1] unlearnedly [2] dear [3] o = one [4] Mo = more [5] wrote, made poetry

Autocrítica de Chaucer colocada na boca do Homem de Leis. Ele se pretende ignorante em matéria de métrica, querendo com isso referir-se à versificação quantitativa. Hábil na rima. Autor de um compêndio comparável ao de Ovídio. Ele segue um costume medieval, dando uma relação dos seus contos. Dido, Ariadne, Hero e Leandro, Leodamia, etc.

A preguiça está na origem de muitos erros de opinião. Por vezes, é difícil ao autor manter seu discurso dentro dos limites do decoro.

Certa feita, ouvi um homem que tinha certa reputação como escritor e a quem o Sr. Yeats costumava defender, afirmar que a linguagem de Chaucer não era inglês e que não se deveria usá-la como base de discussão, ETC. Essa era a sagacidade reinante em Londres por volta de 1910.

Quem seja preguiçoso demais para dominar o glossário comparativamente reduzido necessário para compreender Chaucer merece que se lhe proíba para sempre a leitura de livros.

Quanto aos méritos relativos de Chaucer e Shakespeare, a opinião inglesa se deixou confundir, durante séculos, pelo amor ao palco, o fascínio do teatro, o amor à retórica bombástica e o sentimentalismo com relação a atores e atrizes; isso, de par com a preguiça nacional e a má vontade em fazer o menor esforço que seja, confundiu completamente os valores.

Lêem-se inclusive traduções de Chaucer numa curiosa mistura que não tem nada a ver com a linguagem moderna e que utiliza um vocabulário ao alcance de palermas.

Wat se thè kennath

Chaucer tinha, da vida, um conhecimento mais aprofundado que Shakespeare.

Que o leitor contradiga essa afirmativa após ter lido ambos autores, se se decidir a fazê-lo então.

Chaucer tinha provavelmente um conhecimento mais amplo da vida e, de qualquer modo, melhor oportunidade de conhecê-la.

Podemos deixar a cargo de seus biógrafos a questão das oportunidades relativas. Vamos examinar as provas.

Chaucer escreveu numa época em que a leitura não constituía nenhuma ignomínia. Possuía quarenta livros, reunidos possivelmente à custa de muito trabalho e despesa. Shakespeare tinha pelo menos seis bons livros. Chaucer cita suas fontes. Não havia, então, nenhum esnobismo que lhe impedisse citá-las.

MAS Shakespeare DEVE tanto às suas leituras quanto Chaucer.

Os homens não alcançam compreender os livros enquanto não chegam a ter certa dose de experiência de vida. Ou, de qualquer modo, homem algum consegue compreender um livro profundo enquanto não tenha visto e vivido pelo menos parte de seu conteúdo. O preconceito contra os livros surgiu da observação da obtusidade de homens que se limitaram a *meramente* ler.

Chaucer, ademais, era homem com quem poderíamos ter discutido Fabre e Fraser; meditara consideravelmente em muitas coisas que Shakespeare não considerou com empenho.

Chaucer compreende de fato o pensamento e a vida de sua época.

A teologia da Mulher de Bath não é mero disparate. Sua atenção ao significado das palavras é maior que a que encontramos no diálogo imaginário de Lourenço de Medici com Ficino a respeito do platonismo. Em Chaucer, isto é remanescente da Idade Média, época em que os homens tinham certo cuidado com sua terminologia.

Quando ela diz:

conseilling is nat commandement,



há significado em cada uma de suas palavras.

Chaucer escreveu quando a Inglaterra fazia ainda parte da Europa. Havia uma só cultura de Ferrara a Paris, e ela se prolongava até a Inglaterra. Chaucer foi o maior poeta do seu tempo. Era mais conciso que Dante.

Participou da mesma cultura de Froissart e Boccaccio, a grande cultura humanista que entrou em Rimini e falou franco-veneto, nos rondéis de Froissart e na versalhada dos Malatesta.

No tempo de Shakespeare, a Inglaterra já começava a isolar-se. Como técnico insuperável da lírica, Shakespeare deve muito aos cancioneiros italianos; todavia, estes já constituem um EXOTISMO.

Chaucer usa a arte francesa, a arte da Provença, a arte de versificação vinda dos trovadores. No seu mundo, tinham vivido tanto Guillaume de Poictiers como Scotus Erigena. Mas Chaucer não era um estrangeiro nele. Tratava-se de SUA PRÓPRIA civilização.

Ele zombou do rim ram ruff, da decadência da aliteração anglo-saxã, do verso escrito pelos que tinham esquecido o porquê da narração bárdica anglo-saxã. A bem dizer, o nome de Chaucer é francês e não inglês; seu espírito é o espírito da Europa, não de uma província anexa ou remota.

Ele é Le Grand Translateur. Descobrira uma nova linguagem, usara-a à larga e sempre muito a propósito. Nada de estragado, nada de cediço.

Dante tivera oportunidade semelhante e a aproveitara, com um olhar sobre o ombro e uns poucos experimentos latinos. Chaucer se deu conta de sua oportunidade. O abismo entre ele e Gower pode ser medido pela hesitação de Gower, pela sua provada relutância em "aproveitar a oportunidade". Gower tentara a mão em exercícios de métrica nas três línguas então correntes: inglês, francês e latim. Livros usados de maneira errada. A caça de um assunto, etc.

Era o tipo acabado do escritor inglês de segunda categoria, condenado recentemente, mas para todo o sempre, por Henri Davray no seu dito:

"Ils cherchent des sentiments pour les accommoder à leur vocabulaire."

Caçam sentimentos para acomodá-los a seu vocabulário.

Chaucer e Shakespeare tiveram ambos insuperável coragem no haver-se com qualquer, absolutamente qualquer coisa que lhes despertasse o interesse.

Ninguém poderá jamais julgar ou medir a poesia inglesa enquanto não souber o quanto dela, que gama inteira de suas qualidades já não EXISTE NOS ESCRITOS de Chaucer.

Logopéia, fanopéia, melopéia; a técnica inglesa da poesia lírica e narrativa e o rico, pleno fluxo de seu contacto humano.

Esta última palavra foi degradada, rebaixada ou amesquinhada a ponto de excluir as atividades mais complicadas, menos habituais do sentimento e do entendimento humano. É usada como se pudesse indicar tão-somente as formas mais baixas de vida.

. . . . .

Chaucer está atento à vida ... em igualdade com Shakespeare. Está informado das conquistas intelectuais da Europa e as compreende... de um modo que Will Shakespeare provavelmente não compreendia. ....

Tem a mente aberta, digamos, para o folclore, para problemas que Frazer versou, abertura que certamente faltava a Shakespeare.

Shakespeare era bastante indiferente. Fantasioso. Um mestre da técnica. Nunca se evidenciou melhor a grossa estupidez, a completa obtusidade de Milton quanto na sua desdenhosa referência à "floresta de incultas canções" de Shakespeare.

A melhor coisa que ouvi na sala de aulas do Dr. Schelling foi a teoria de que Shakespeare queria ser poeta, mas teve de dedicar-se ao teatro.

Ele é provavelmente, se é que significam alguma coisa termos de grandeza, "o maior dramaturgo do mundo". Juntamente com Ibsen e Ésquilo.



Mas seria uma grande imprudência dizer que é melhor poeta que Chaucer, ou que conhecia mais (ou tanto) acerca da vida.

A cultura de Chaucer era mais vasta que a de Dante; Petrarca é imensamente inferior a ambos. Não seria despropositado considerar Chaucer o pai das "litterae humaniores" na Europa.

Não que o continente o tivesse descoberto. Mas, para os *nossos* objetivos, podemos muito bem assentar todo o nosso estudo da Renascença em Mestre Geoffrey, o letrado que sabia tanto sobre palafreneiros quanto o caçador de cervos de Stratford, o que provavelmente sabia muito mais acerca de comerciantes, e certamente conhecia melhor a diplomacia e as usanças do mundo dos poderosos. O que não quer dizer que tivesse deixado melhor sinal de si, ou antecipado a revolta de uma época posterior.

VILLON, *um contraste.*

Se Chaucer representa a plenitude e a aurora de um novo *paideuma,* Villon, a primeira voz de homem alquebrado pelas dificuldades econômicas, representa o fim de uma tradição, o fim do sonho medieval, o fim de todo um corpo de conhecimentos, refinado, sutil, que passara de Arnaut a Guido Cavalcanti, que jazera nas profundezas do espírito europeu durante séculos e que é demasiado complicado para ser comentado num livro elementar de leitura como este.

O mais difícil, o mais autêntico, o mais absoluto poeta da França. O pobre-diabo, o realista, que era também um letrado. Mas que viu o sonho medieval ser-lhe arrancado à força.

Um técnico insuperável. Cuja arte veio também da Provença.

Escrevi meio de afogadilho este parágrafo. Usei o sonho medieval para não escrever um volume de 900 páginas.

Não uso tal expressão para designar apenas ornamentação fantasista, com margaridas e passarinhos, ou um mecanismo de escape. Quero referir-me a uma estrutura de conhecimento

e percepção bastante complicada, o paraíso do espírito humano esclarecido. Tudo isso, repito, não pode ser tratado num "primeiro livro de leitura".

Tecnicamente falando, traduzir Villon é tarefa muito difícil, porque ele rima palavras exatas, por exemplo uma palavra que significa lingüiça.

Os grandes espantalhos para os jovens que desejem realmente aprender a escrever poesia são Catulo e Villon. Quanto a mim, vi-me forçado a pô-los em música, já que não posso traduzi-los. Swinburne e Rossetti escreveram alguns de seus melhores poemas tomando Villon como ponto de partida. Mas o resultado "mais parece Marie de France, Crestien de Troyes, ou Froissart".

DOCUMENTO CHAUCER 1340-1400

I have of sorwe so grete woon [1]
That joye gete I never noon
Now that I see my lady bright
Which I have loved with al my myght
Is fro me deed and is a-goon.[2]

Allas, Deeth, whath ayleth thee
That thou noldest[3] have taken me
Whan thou toke my lady sweete
That was so fayr, so fresh, so fre,
So good, that men may wel se
Of al goodnesse she had no meete.[4]

[1] of sorrow great extent [2] gone [3] wouldst not [4] mate, equal

A lírica inglesa, a técnica do canto já completa; nenhum aumento de cantabilidade desde a época de Chaucer até os nossos dias. O lirismo francês do século XIV, comum a toda a Europa. A língua mudou, mas jamais alcançou maior *aptidão para ser cantada.* Nem mesmo em Shakespeare, que teve o auxílio dos cancioneiros italianos.

DOCUMENTO CHAUCER 1340-1400

But as I romed up and doun
I fond that on a walle ther was



Thus written on a table of bras:
I wol now synge, gif that I can
The armes and also the man
That first cam, through his destinee
Fugitif of Troy contree
In Italie.....

Ther saw I how the tempest stente
And how with allé pyne he wente
And prevely took arryvage
In the contree of Cartage
And on the morwe, how that he
And a knyght hight Achaté
Metten with Venus that day
Goyng in a queyn array
As she hadde been an hunteresse
With wynd blowynge upon hir tresse.

Chaucer dando sua versão experimental de Vergílio.

Quando Chaucer imita o latim, torna-se talvez pedante. É melhor quando lida com o francês; chega ao seu máximo quando retrata o Vendedor de Indulgências, a Mulher de Bath, e gente de carne e osso, pondo-lhe amiúde nos lábios suas próprias LEITURAS e pintando-lhes o caráter pela maneira por que se conduzem. O vendedor de indulgências precisa de duzentos versos para entrar na sua história. A essa altura, o leitor fica muito surpreso de que ele tenha inclusive uma história.

As personagens *observadas* de Chaucer são talvez mais reais para nós que as figuras dramatizadas de Shakespeare; saltam vivas da página, ao passo que o ator intervém, ou precisa intervir, para "re-criar" a personagem dramática isabelina.

Isto deve ser considerado como uma afirmativa experimental, com tudo o que possa comportar de timidez ou vigor.

DOCUMENTO CHAUCER 1340-1400

Hyd, Absalon, thyne gilte tresses clere
Ester, ley thow thy mekenesse al adoun,
Hyde, Jonathas, al thy frendely manere;
Penelope and Marcia Catoun,
Mak of youre wyfhod no comparisoun,
Hyde ye youre beuteis, Ysoude and Elene.
Alceste is here that al that may destene[1]

Thyn fayre body lat it nat apeere.
Laveyne, and thow, Lucresse of Rome town
And Pollexene that boughte love so dere
Ek Cleopatre with al thyn passioun
Hide ye youre trouth in love and youre renoun
And thow Tysbe, that hast for love swich peyne,
Alceste is here that al that may desteyne.

Herro, Dido, Laodamya alle in fere[2]
Ek Phillis hangynge for thyn Demophoun
And Canace espied by thyn chere[3]
Ysiphile betrayed with Jasoun
Mak of youre trouthe in love no bost, ne soun
Nor Ypermystre, or Adriane ne pleyne,
Alceste is here that al that may desteyne.

[1] overshadow [2] company [3] face

Tradição provençal, via França, medieval, que durou até a época de Villon. Cf. Neiges d'Antan e outras baladas. Villon nasceu cerca de um século depois de Chaucer; a Inglaterra não ficou atrás da França.

Não é preciso desculpar Chaucer ou dizer que era inglês ou apenas um inglês; sem inibições, pode-se quebrar a cabeça à procura de termos de comparação para a sua cantabilidade ou para a sua pintura de caracteres.

Onde, por exemplo, na literatura anterior, se podem encontrar iguais ou melhores?

Há alguma pintura desse tipo nas sagas, menos em Boccaccio, menor variedade em Petrônio; quando se tenta pensar em algo mais ou menos "parecido", vem à lembrança o humor de Platão; por exemplo, quando ele se avém com o apoplético comandante do exército (o coronel), que está tão aborrecido com Sócrates porque acontece de a inteligência do velho inquiridor funcionar perfeitamente. O vendedor de indulgências e os demais não perdem nada na comparação. *Dáfnis e Cloé* evidencia talvez um grau mais alto de civilização, maior refinamento, mas não percepção mais ativa.

Não há necessidade de inventar, ou supor, um conjunto especial, particularmente indulgente, de critérios LOCAIS, quando se trata de julgar o valor de Chaucer.

*Leitura colateral.* W. S. Landor, os diálogos de Chaucer, Petrarca e Boccaccio.



DOCUMENTO CHAUCER 1340-1400

*Lenvoy to King Richard*

O prince desire for to be honourable,
Cherish thy folk and hate extorcioun!
Suffre no thing, that may be reprevable
To thyn estat, don in thy regioun.
Shew forth thy swerd of castigacioun,
Dred God, do law, love trouth and worthynesse
And dryve they folk ageyen to stedfastnesse.

A tradição provençal mantida.

DOCUMENTO CHAUCER 1340-1400

Thus gan he make a mirrour of his minde
In which he saw al hoolly[1] her figure,

[1] wholly

A tradição provençal a florescer.

DOCUMENTO CHAUCER 1340-1400

Madame ye ben of beaute shryne
As fer as cercled is the mappemounde
For as the cristal glorious ye shyne
And lyke ruby ben your chekes rounde
Therewith ye ben so mery and jocounde
That at revel whan I see you daunce
It is an oyntement unto my wounde,
Though ye to me ne do no daliaunce.

Entre os poemas menores duvidosos, encontramos:

*Your yën two wol sleye me sodenly*
("Teus dois olhos me matarão de súbito")

Isso poderia ser de Froissart se ele tivesse escrito em inglês.

A obra de Chaucer chegou até nós praticamente sem ter sido ordenada. O leitor perspicaz não irá certamente pensar

que tudo, nela, seja de igual valor. Tendo percebido o melhor, é sem dúvida mais avisado que ele respigue e leia aquilo de que gosta; há partes que Chaucer poderia ter eliminado se estivesse familiarizado com a multiplicação de livros por via da imprensa; partes que poderia ter reescrito se julgasse que valia a pena. Não se atende a nenhum propósito sadio quando se cai simplesmente em êxtase diante de formas arcaicas de linguagem.

Poder-se-ia tentar talvez uma divisão grosseira:

1. Poemas que mantêm magnificamente a tradição provençal.

2. Poemas equivalentes aos de seus contemporâneos franceses.

3. Passagens que mostram o enriquecimento ou humanidade caracteristicamente chaucerianos.

4. Passagens de valor inferior, nas quais ele não se deu ao trabalho de fazer mais que uma grosseira tradução; em que deixou enumerações enfadonhas ou borboleteou por matéria de menor interesse.

Escritores aprendizes poderão lê-lo com inteira segurança, de vez que ninguém poderá possivelmente utilizar uma imitação do estilo de Chaucer ou detalhes de sua dicção. Ao passo que horrendos exemplos de gente usando velhos trajes isabelinos avultam em muitas décadas da literatura inglesa e norte-americana posterior.

Se for aprender com Chaucer, o escritor moderno só poderá aprender a arte de CHAUCER, seus fundamentos.

O problema de usar a maneira ou "estilo" de outro homem é muito simples. O bom estilo coincide com o pensamento do escritor; tem a forma do pensamento, a forma do modo por que o homem sente seu pensamento.

Não existem dois homens que pensem exatamente do mesmo modo. O Sr. Wyndham Lewis pode vestir um belo casaco, mas este não terá a mesma elegância no corpo do Sr.



Joyce, ou do Sr. Eliot, e assim por diante, em graus variáveis, até o ponto de, quando um escritor não usar sua própria dicção, formarem-se pregas grotescas ou repuxados à volta de ombros estreitos.

O componente especificamente inglês está em Chaucer. Doravante, o estudante que se disponha a avaliar os poetas e prosadores ulteriores poderá perguntar-se:

O que é que eles têm que não esteja em Don Geoffrey? Pode-se perguntar isso de Shakespeare; pode-se perguntar de Fielding.

DOCUMENTO

The battelis and the man I will discruive
Fra Troyis boundis first that fugitive
By fate to Italie come, and coist Lauyne
Ouer iand and se cachit[1] with meikill pyne
Be force of goddis aboue, fra euery stede[2]
Of cruel Juno throw auld remembrit feid[3]
Grete payne in batteles sufferit he also
Or[4] he is goddis brocht in Latio
And beit the ciete, fra quham of nobil fame
The Latyne peopil taken has thare name,
And eike the faderis princis of Alba
Come, and the walleris of grete Rome alsua,
O thow, my muse, declare the causis quhay,[5]
Qyhat maiesty offendit; shaw quham by,
Or zit quharefor, of goddis the drery[6] Quene.
So feil[7] dangeris, sic trawell maid sustene
Ane worthy man fulfillit of pietie:
Is thare sic greif[8] in heuinlie myndes on hie?

[1] chased [2] stead = place [3] feud, hatred [4] Ere [5] *qu* for *w*
[6] orig. Sax. means *bloody* [7] *many* [8] greif, indignation for offence

1474 a 1521 ou 22

Gavin Douglas, quando se aplicava a uma tarefa específica, com a cabeça cheia do metro quantitativo latino, conseguia uma versificação mais robusta do que a que se poderá possivelmente encontrar em Chaucer. Não seria justo comparar tais passagens aos fragmentos vergilianos de Chaucer, como se Chaucer não tivesse feito nada mais além disso. Mas a textura do verso de Gavin é mais vigorosa, sua elasticidade maior que a de Chaucer.

DOCUMENTO GAVIN DOUGLAS 1474-1522

With wappinnis like the Virgins of spartha

. . . . . .

For Venus efter the gys and maner thare
Ane active bow, apoun her schulder bare
As sche had bene ane wilde huntereis
With wind waffing hir haris lowsit of trace

. . . . . .

And on this wise with hart burning as fyre
Musing alone full of malice and yre
To Eolus cuntre that wyndy regioun
Ane brudy[1] land of furious stormy soun
This goddes went quhare Eoluns the King
In gousty cauis[2] the windis loud quhisling
And braithlie tempestis by his power refranys
In bandis hard, schet in presoun constrenys.

[1] fertile [2] *u* for *v*

A tradução foi feita nos dezoito meses que se estenderam de janeiro de 1512 a 22 de julho de 1513, com dois meses de intervalo; o trabalho andava mais depressa à medida que ele prosseguia, tendo sido o livro VII começado em dezembro de 1512.

Impresso "em Londres" por volta de 1553.

DOCUMENTO GAVIN DOUGLAS 1474-1522

Thay vmbeset the seyis bustuosly
Quhill fra the depe till euyrye coist fast by
The huge wallis[1] weltres apon hie
Rowit at anis[2] with stormes and wyndis thre
Eurus, Nothus, and the wynd Aphricus
(Quhilk Eist, South and West wyndis hate[3] with us.)
Sone eftir this of men the clamour rais,[4]
The takillis graffillis, cabillis can frate[5] and frais.
With the cloudis, heuynnys son and dayis lycht
Hid and brest out of the Troianis sycht
Derknes as nycht, beset the see about,
The firmament gan[6] rumyllyng rare and rout.
The skyis oft lychtned with fyry leuyn
And schortlie baith are, see and heuyn



And euery thyng manissis the men to de
Schewand the dede present before thare E.

[1] waves [2] Rolled at once [3] are called [4] rose
[5] crackle [6] *gan* = *begun* beat and bang

Vá devagar, manissis = ameaças, a chave das palavras menos familiares quanto ao som. Não tenha receio de fazer conjecturas. *Rare* = *roar, rout* = *bellow, E* = *eye.*

DOCUMENTO GAVIN DOUGLAS 1474-1522

'BISHOP OF DUNKELD AND UNKIL TO THE EARL OF ANGUS'

And all in vain thus quhil Eneas carpit[1]
Ane blasterend bub[2] out fra the narth braying
Gan ouer the foreschip in the bak sail ding
And to the sternes up the flude can cast[3]
The airi,[4] hatchis and the takillis brast[5]
The schippis steuyn thrawart hir went can wryith[6]
And turnit her braid syde to the wallis swyth[7]
Hie as ane hill the jaw of the watter brak

[1] carped [2] blustering storm [3] (old ships higher at stern)
[4] oars [5] burst
[6] ? also technical nautical *ware* 'faire virer', cause to turn. Possibly a textual error, I don't make ou whether the ship's stem, main keel timber twists forward, i.e. wryd or wrything loose from the ribs, or whether it is merely a twisted forward lurch of the ship [7] quickly

Não sou grande coisa como latinista, mas leio latim por prazer; li-o bastante e sem dúvida revelei diversas qualidades dos escritos de Propércio que os latinistas profissionais tinham ignorado; em passagens como esta, derivo mais prazer do Bispo de Dunkeld que do autor original, altamente culto, mas sem experiência do mar.

DOCUMENTO GAVIN DOUGLAS 1474-1522

. . . . .

The religious woman quhan thay socht
Baith consecrate to Diane and Phebus
Hait[1] Deiphebe, the douchter of Glaucus,
Quhilk to the King sone spake apoun this wise:
This time (quod sche) to stare and to deuise

Gouand[2] on figuris, is not necessary.
Mare needful now it war but[3] langare tary
Seuin zoung[4] stottis[5] that zoik[6] bare neuer nane
Brocht from the bowe[7] in offerand brittin[8] ilkane
And als mony twynteris,[9] as is the gise
Chosin and ganand[10] for the sacrifice.
On this wise till Eneas spak Sibyll.

GAVIN DOUGLAS 1474-1522

All the midway is wildernes unplane
Or wilsum forrest and the laithlie flude
Cocytus with his drery bosum unrude[11]
Flowis enuiroun round about that place
Bot gif fa grete desire and luf thou has
Twyis til owre sale[12] of Styx the dolly[13] lake
And twyis behald blak hellis pit of wrake,[14]
Or fa huge laubour delitis the, quod scho,
Harkin quhat first behuffis the to do.
Amiddis ane rank tre, lurkis a goldin beuch[15]
With aureate leuis and flexibil twistis teuch,[16]

[1] Named [2] Gazing [3] without [4] z for y [5] bullocks
[6] yoke [7] cow-fold [8] break in offering = sacrifice
[9] sheep 'two winters' old [10] propitious (gagnant)
[11] the *un* intensive not negative [12] ? hall, or sailling place
[13] dolorous [14] revenge
[15] My glossary gives beuch = bough, but bush would imply that Gavin took it for mistletoe [16] tough

Unto Juno infernale consecrate,
That standis loukit[1] about and obumbrate
With dirk schaddois of the thik wod schaw.
Bot it is na wyse lesum,[2] I the schaw
Thir secrete wayis under the erd to went
Quhil of the tre this goldin grane[3] be rent:
Fare Proserpyne has institute and command
To offer hir this hir awin proper presand.[4]
Ane uthir goldin grane, to the ilk effeck,
Thou sall not mys, thocht the first be doun brek,
Incontinent euer of the samyn metal
Sic ane like branche sal burgeoun furth withal.
The nedis, therefor, til hald thine ene on hicht
It for to serche and seik al at richt.
Quhen it is fund, thou hynt[5] it in thy hand
For gif it list, esely that samyn wand

[1] enclosed [2] lawful, permitted
[3] the glossary now gives *bough* grain, the latter certainly the more likely, and again pointing to Gavin's having the mistletoe in mind. The glose-maker possibly thinking more of the original Latin than of the word before him? [4] present [5] snatch



Of the awin[6] wil sal follow thi grip fute hate[7]
Gif so the fatis will thou pas that gate;
Or elles[8] be na strenth thou sal it ryffe[8]
Nor cut in twa with wappin, swerde nor knyfe.

[6] its own [7] Chaucer, foothot = straight-way
[8] divination according to whether the bough comes off easily

A omissão de Douglas no *The Oxford Book of XVIth Century Verse* não traz crédito nem para a editora nem para o antologista. O cego preconceito contra a tradução não pode explicar a omissão, de vez que Douglas escreveu boa dose de poesia original, parte da qual é indubitavelmente superior a muita da que incluíram no volume.

DOCUMENTO GAVIN DOUGLAS 1474-1522

Behaldand the large wod on athir syde:
Thare as he stude thus makand his prayer:
Wald God zone goldin branche list now appere
. . . . .

Skars war thir wordis said, quhen in that place
Ane pair of dowis fra heuin come with ane flycht
And rich forgane the mannis face did lycht
. . . . .

This rial prince als sone as he thaym saw
His moderis birdis knew, and blythlie than
His vrisoun [1] has maid and thus began:
O haly foulis, gif the way may be went,
Be ze my gidis to complete my entent;
Addres zour cours throwout the are in hy
Unto that haly schaw[2] . . . . .
And ze my blissit moder that oure beild[3] is
Unto this doutsum cais. . . .

[1] orison [2] grove
[3] glossary gives *refuge, help,* but I think it is more likely to be *bail surety*

Distinga-se entre a nova matéria de Vergílio, isto é, o folclore distintivamente italiano, não grego, e as partes da Eneida devidas à tradição literária.

DOCUMENTO GAVIN DOUGLAS 1474-1522

Like as full oft in schil[1] wynteris tyde
The gum or glew[2] amyd the woddis wyde
Is wount to schene zallow[3] on the grane new[4]
Quhilk never of that treis substance grew
With saffroun hewit[5] frute doing furth sproute
Cirkillis[6] and wympillis[7] round bewis about
Sic lik was of this gold the cullour brycht
That burgeonit fare on the rank aikis[8] hicht
Euer as the branche for pipand wynd reboundit,
The golden schakeris[9] ratlis and resoundt.
Eneas smertlie hynt the grane that schone
And but [10] delay has rent it doun anone.

GAVIN DOUGLAS 1474-1522

Enee hymself ane zow was blak of fleece
Brytnit[11] with his swerd in sacrifice ful hie
Unto the moder of the furies thre
And hir grete sister, and to Proserpyne
Ane zeld[12] kow all to trinschit, and eftir syne
Tho the infernale King, quhilk Pluto hate,[13]
Hys nych altaris begouth[14] to dedicate
The haile boukis of beistis bane and lyre[15]
Amyd the flambis keist[16] and haly fyre
The fat olye did he zet and pere[17]
Apoun the entrellis to mak thaym birne clere.

[1] chill [2] gum, viscous humour [3] yellow [4] newly
[5] hued [6] circles and kinks [7] around the boughs [8] oak's
[9] skakers, labels, thin plates of gold rattled [10] without
[11] A Sax brytan = break, kill, sacrifice [12] barren, hacked
[13] hyght = is called [14] began
[15] The holy bulks (carcasses) of beasts, bone and flesh [16] cast
[17] poured

Nada perde em comparação com as passagens das bruxas no *Macbeth*.

DOCUMENTO GAVIN DOUGLAS 1474-1522

The byisning beist the serpent Lerna
Horribill quhissilland, and queynt Chimera,
With fire enarmyt on hir toppis hie,
The laithlye Harpies, and the Gorgonis thre
Of thrinfald bodyis, gaistly formes did grone
Baith of Erylus and of Gerione.

. . . . . .



And with his bitand brycht brand all in vane
The tume[1] schaddois smityng to have slane.

. . . . . .

Awounderit of this sterage and the preis.
Say me, virgine, sayd Enee, or thou ceis,
Quhat menis sic confluence on this wattir syde?
Quhat wald thir saulis? quhay will they not abyde?

. . . . . .

The tothir ansueris with ane pietuous pepe,
Maist wourthy Duke, Anchises' son maist dere
The helmstok or gubernakil of tre
Quharewith I rewlit our cours throw the se
Lenand thereon sa fast, percase it threw
And rent away ouerburd with me I drew.
The wally seyis to witenes draw I here
That for myself tuke I nane sa grete fere
As of thy schip.

[1] empty

Uma nota que acredito seja do próprio Gavin indica sua dívida com Homero; assim como os que não lêem latim podem conhecer o seu Vergílio em escocês antigo, assim também os romanos que não conheciam grego tiraram sua lenda do NEKUIA de Vergílio.

DOCUMENTO GAVIN DOUGLAS 1474-1522

The God now having laide aside his borrowed shape of Bull,
Had in his likenesse showed himself: And with his pretie trull
Tane landing in the Isle of Crete. When in that while her Sire
Not knowing where she was become, sent after to enquire
Hir brother Cadmus, charging him his sister home to bring,
Or never for to come againe: wherein he did a thing
For which he might both justlie kinde and cruel called be.
When Cadmus over all the world had saught (for who is hee

That can detect the thefts of Jove) and nowhere could her see:

Then as an outlaw (to avoyde his father's wrongful yre)

He went to Phebus Oracle most humbly to desire

His heavenly council, where he would asigne him place to dwell.

. . . . .

. . . . .

An olde forgrowne unfelled wood stood near at hand thereby

And in the middes a queachie plot with Sedge and Oysiers hie.

Where courbde about with peble stone in likenesse of a bow

There was a spring with silver streames that forth thereof did flow.

Here lurked in his lowring den God Mars his griesly Snake

With golden scales and firie eyes beswolne with poyson blake.

Three spirting tongues, three rowes of teeth within his head did sticke.

No sooner had the Tirian folke set foote within this thicke

And queachie plot, and deped down their bucket in the well,

But that to buscle in his den began this Serpent fell

And peering with a marble[1] head right horribly to hisse.

. . . . .

The specled serpent straight

Comes trailing out in waving linkes and knottie rolles of scales,

And bending into bunchie boughts his bodie forth he hales.

And lifting up above the wast himself unto the Skie

He overlooketh all the wood;

. . . . .

[1] marbled



With that he raughting fast

A mightie Milstone, at the Snake with all his might it cast.

While Cadmus wondered at the hugenesse of the vanquisht foe,

Upon the sodaine came a voyce: from whence he could not know.

But sure he was he heard the voyce, which said: Agenor's sonne,

What gazest thus upon this Snake? The time will one day come

That thou thy selfe shalt ba a Snake. He pale and wan for feare

Had lost his speech: and ruffled up stiffe staring stood his heare.

Behold (mans helper at his neede) Dame Pallas gliding through

The vacant Ayre was straight at hand and bade him take a plough

And cast the Serpents teeth in ground as of the which should spring

Another people out of hand.

. . . . .

the clods began to move

And from the forrow first of all the pikes appearde above,

Next rose up helmes with fethered crests, and then the Poldrens bright,

Successively the Curets whole and all the armour right.

Thus grew up men like corne in field in rankes of battle ray

Peço desculpas pelos cortes no texto, mas não posso transcrever aqui todo o livro das Metamorfoses, e sinceramente não creio que qualquer pessoa possa saber algo a respeito da arte de narrativa lúcida em inglês, ou, digamos, a respeito da história do desenvolvimento da técnica narrativa em inglês (verso ou prosa) sem ter lido o volume inteiro (*The XV Bookes of P. Ouidius Naso, entytuled Metamorphosis, translated oute of Latin into English meter, by Arthur Golding Gentleman.* Primeira edição, pelo que sei, publicada em Lon-

dres por Willyam Seres, 1567, com a marca do urso dentro da jarreteira. Honi soit.). Shakespeare, n. 1564, m. 1616.

Embora seja o mais belo livro da língua, não o estou citando aqui para fins decorativos e sim por sua qualidade narrativa.

Deveria ser lido como linguagem falada natural. O metro, admito-o, é passível de leitura defeituosa. Um mau leitor do verso de quatorze sílabas irá certamente aos trambolhões. O leitor andará certo se ler de acordo com o sentido e a sintaxe, evitando a leitura martelada, observando a pausa sintática e não se detendo no final dos versos salvo quando o exigir o sentido ou uma vírgula o indicar. Esta é a maneira de obter o melhor resultado e aproximar-se mais do sentido do elemento tempo no plano métrico.

DOCUMENTO

## GOLDING 1536-1605

Their tales did ende and Mineus daughters still
their businesse plie
In spight of Bacchus whose high feast they
breake contemptuously.
When on the sodaine (seeing naught) they
heard about them round
Of tubbish, Timbrels perfectly a hoarse and
jarring sound
With shraming shalmes and gingling belles
and furthermore they felt
A cent of Saffron and of Myrrhe that verie
hotly smelt
And (which a man would ill believe) the
web they had begun
Immediately waxt freshe and greene, the flaxe
the which they spun
Did flourish full of Ivie leaves. And part
thereof did run
Abrode in Vines. The threde it selfe in
braunches forth did spring.
Young burgeons full of clustred grapes their
Distaves forth did bring
And as the web they wrought was dey'd a deep
darke purple hew,



Even so upon the painted grapes the selfe
same colour grew.
The day was spent. And now was come the
tyme which neyther night
Nor day, but middle bound of both a man
may terme of right.
The house at sodaine seemed to shake, and all
about it shine
With burning lampes, and glittering fires to
flash before their eyen.
And likenesses of ougly beastes with gastful
noyses yeld.
For feare whereof in smoke holes the sisters
were compeld
To hide their heades, one here and there
another for to shun
The glistering light. And while they thus in
corners blindly run,
Upon their little pretie limmes a fine crispe
filme there goes
And slender finnes instead of handes their
shortened armes enclose.
But how they lost their former shape of
certaintie to know
The darknesse would not suffer them. No
feathers on them grow
And yet with shere and vellume wings they hover
from the ground
And when they goe about to speake they
make but little sound
According as their bodies give bewayling their
despight
By chirping shrilly to themselves. In houses
they delight
And not in woodes: detesting day they
flitter towards night
Wherethrough they of the Evening late in Latin
take their name
And we in English language Backes or Reermice
call the same.

. . . .

. . . . .

Now while I underneath the Earth the Lake of
Styx did passe

I saw your daughter Proserpine with these same eyes. She was
Not merie, neyther rid of feare as seemed by hir cheere
But yet a Queene, but yet of great God Dis the stately Feere:[1]
But yet of that same droupie Realme the chiefe and sovereigne Peere.
. . . . .
. . . . .
And came of mightie Marsis race, Pandion sought of joyne
Aliance with him by and by, and gave him to his Feere
His daughter Progne. At this match (as after will appeare)
Was neither Juno, President of mariage, wont to bee
Nor Hymen, no nor any one of all the graces three.
The Furies snatching Tapers up that on some Herse did stande,
Did light them, and before the Bride did beare them in their hande.
. . . . .
. . . . .
As both Progne and hir selfe should joy and confort bring,
When both of them in verie deede should afterward it rew.
To endward of his daily race and travell Phoebus drew
And on the shoring side of Heaven his horses downeward flew.
. . . . .
In open face of all the world: or if thou keepe me still
As prisoner in these woods, my voyce the verie woods shall fill
And make the stones to understand.

[1] companion

O estudante notará que, até agora, os escritores apresentados estão todos preocupados com o que estão dizendo, todos



cônscios de ter algo a dizer ao leitor, algo que este *ainda não sabe,* e despendem o melhor de seus esforços no afã de CONTAR-lhe.

A fase seguinte aparece em autores que se vão preocupando cada vez mais com a maneira por que o dizem.

. . . .

Mesma mudança em pintura: Simone Memmi, os pintores do Quattrocento, estão atentos para o seu tema PRINCIPAL, a virgem sentada no leito com a criança ao colo, a unidade do quadro. A decadência da Renascença: os pintores preocupados em pintar um trecho de panejamento, este ou aquele pormenor de um quadro, ou o claro-escuro, ou o que seja.

*Contraste*

| Chaucer | Shakespeare |
|---|---|
| o europeu. | o inglês. |

QUATRO PERÍODOS

I. Quando a Inglaterra fazia parte da Europa.

II. Quando a Inglaterra era a Inglaterra, com seus escritores de gênio, seus homens de superior inteligência.

III. O período em que a Inglaterra não tinha mais lugar para os melhores escritores nem os acolhia bem.
Landor na Itália.
Beddoes na Alemanha.
Byron, Keats, Shelley na Itália.
Browning na Itália; Tennyson como a literatura oficial da Inglaterra.

IV. O período de injeção exótica.

Como elemento distinto da tradição clássica, o latim pertencera à Europa toda. Há várias correntes de latinização na Inglaterra, mas a "injeção" é algo diferente.

Wordsworth e Shelley tinham ambos consciência de importarem da Itália as formas de canzone.

Swinburne: injeção grega.

Browning, de maneira diversa, usa temática italiana. O *Rubayat* de FitzGerald (persa).

W. Morris: as sagas nórdicas e a matéria do francês antigo.

Rossetti: poetas italianos. Medievalismo pré-rafaelita. A frivolidade vitoriana a brincar com formas francesas mais ligeiras.

As tendências "célticas", isto é, do simbolismo francês misturadas com temas a princípio dos mitos celtas, depois da Irlanda moderna.

A colonização norte-americana: Henry James (Whistler, W. H. Hudson), etc.

DOCUMENTO MARK ALEXANDER BOYD 1563-1601

Fra bank to bank, fra wood to wood I rin
Ourhailit with my feeble fantasie
Like til a leaf that fallis from a tree
Or til a reed ourblawin with the wind,

Two gods guides me, the ane of them is blin,
Yea, and a bairn brocht up in vanitie,
The next a wife ingenrit of the sea
And lichter nor a dauphin with her fin.

Unhappy is the man for evermair
That tills the sand and sawis in the air,

But twice unhappier is he, I lairn,
That feidis in his heart a mad desire
And follows on a woman throw the fire
Led by a blind and teachit by a bairn.(*)

Soneto que se dividiria adequadamente em oitava e sexteto. Há em Perúgia uma pintura de Cristo emergindo da tumba; percebe-se o que Perugino tentava fazer e como forcejava por superar seus predecessores. Tais obras de perfeita maturidade freqüentemente nada contêm de errôneo e, no entanto, servem-nos como pontos de referência para medir uma decadência.

(*) Ver na 3.ª parte a tradução deste poema. (N. do T.)



Boyd o "diz de modo muito belo".

A maçã é excelente durante alguns dias, ou por uma semana, antes de estar madura; continua a ser excelente alguns dias após ter passado o ponto de maturação.

Creio ser este o mais belo soneto da língua; pelo menos, tem um voto nesse sentido.

DOCUMENTO CHRISTOPHER MARLOWE 1564-93

Now on the sea from her olde loue comes shee
That drawes the day from heaven's cold axle-tree,
Aurora whitner slidest thou down againe,
And brydes from Memnon yeerly shall be slaine.

Now in her tender arms I sweetlie bide,
If ever, now well lies she by my side,
The ayre is colde and sleep is sweetest now
And byrdes send foorth shrill notes from every bow.
Whither runst thou, that men and women loue not?
Holde in thy rosie horses that they moue not!
Ere thou rise, stars teach seamen where to saile
But when thou comest, they of their courses faile.
Poore trauilers though tired rise at thy sight,
The painful[1] Hinde by thee to fild is sent,
Slow oxen early in the yoke are pent,
Thou cousenest boys of sleep and dost betray them
To Pedants that with cruel lashes pay them.

[1] Fr. cf. *homme de peine*, one who must work

O auge, o período de máxima potência da versificação inglesa, o pleno e inconsumido vigor, o efeito total do estudo do metro latino. A época isabelina se preocupava com esse problema. Os homens que procuraram adaptar o inglês a regras que encontraram nos gramáticos latinos ficaram em sua maioria esquecidos, mas os que se impregnaram do sentimento do latim nos deixaram imortais padrões de julgamento.

A versão que Marlowe fizera dos *Amores de Ovídio* publicada na HOLANDA: a praga puritana começava.

O leitor leigo pode usar estes documentos como marcos de referência para suas ulteriores leituras. Quando o livro for

usado em classe, o professor fará naturalmente seus próprios acrescentamentos e ampliações com textos de fácil obtenção, ou escolherá o que houver de bom na misturada geral de trabalhos medíocres recolhidos nas antologias correntes, nas quais o melhor fica sempre na sombra. Creio que textos de Shakespeare, Marlowe, do Omar de FitzGerald são tão fáceis de encontrar que tornam desnecessário incluir trechos deles neste livro; por outro lado, as coletâneas tradicionais, copiadas umas das outras sem qualquer plano crítico, sem a menor honestidade e quase sem estimativa ou reexame pessoal de seu conteúdo, dão testemunho bastante no que respeita ao valor de muitos autores de poemas curtos, "líricos", etc., e esta parte intitulada "Documentos" servirá — se se quiser pode-se dizer assim — para traçar o curso da poesia inglesa e para indicar, de modo geral, o "desenvolvimento" ou, pelo menos, a transmutação de estilo na composição de versos.

Assinalei, num ensaio mais longo, que quase se poderiam rastrear as mudanças do comportamento britânico sem outra leitura que não fosse a série de tentativas feitas de traduzir Horácio para o inglês.

DOCUMENTO

## JOHN DONNE 1573-1631

### THE ECSTASY

Where like a pillow on a bed
A pregnant bank swell'd up to rest
The violet's reclining head
Sat we two, one another's best.

Our hands were firmly cémented
By a fast balm which thence did spring,
Our eye-beams twisted and did thread
Our eyes upon one double string

So to engraft our hands, as yet
Was all the means to make us one,
And pictures in our eyes to get
Was all our propagation.

As twixt two equal armies Fate
Suspends uncertain victory,
Our souls, which to advance their state
Were gone out, hung twixt her and me.



And whilst our souls negotiate there,
We like sepulchral statues lay.
All day the same our postures were
And we said nothing all the day.

If any, so by love refined
That he soul's language understood
And by good love were grown all mind,
Within convenient distance stood,

He, though he knew not which soul spake
(Because both meant, both spoke the same),
Might thence a new concoction[1] take
And part far purer than he came.

This ecstasy doth unperplex,
We said, and tell us what we love,
We see by this it was not sex
We see, we saw not what did move.

But as all several souls contain
Mixture of things they know not what,
Love these mixed souls doth mix again
And make both one, each this and that.

A single violet transplant,
The strength, the colour and the size,
All, which before was poor and scant,
Redoubles still and multiplies,

When love with one another so
Interinanimates two souls
That abler soul which thence doth flow
Defects of loneliness controls,

We then, who are this new soul, know
Of what we are composed and made,
For th' anatomies of which we grow
Are souls whom no change can invade.

But O alas, so long, so far
Our bodies why do we forbear?
They are ours though they're not we. We are
Th' intelligences, they the spheres.

We owe them thanks because they thus
Did us to us at first convey;
Yielded their forces to us
Nor are dross to us, but allay.[2]

[1] Technical alchemical term
[2] alloy, i. e. that makes metal fit for a given purpose

On man heaven's influence works not so
But that it first imprints the air,
So soul into soul may flow
Though it to body first repair

As our blood labours to beget
Spirits as like souls as it can
Because such fingers need to knit
That subtle knot which makes us man

So must pure lovers' souls descend
To affections and to faculties
Which sense may reach and apprehend
Else a great prince in prison lies.

To our bodies turn we then that so
Weak men on love reveal'd may look,
Loves mysteries in souls do grow
But yet the body is his book

And if some lover such as we
Have heard this dialogue of one,
Let him still mark us, he shall see
Small change when we're to bodies[1] gone.(*)

[1] probably technical for atoms.

A crença no platonismo. Suspensão temporária das tentativas decadentes de fazer belos discursos ou procurar algo que dizer. Crença absoluta na existência de uma alma extra-corpórea e na sua encarnação; Donne formula uma tese em têrmos precisos, quase técnicos. Os imbecis corriqueiros, sempre à cata de despropósitos, se assustam com a linguagem de Donne. Temos aqui um texto claro, digno de figurar ao lado de "Donna mi Prega" (**) de Cavalcanti pela sua precisão; embora seja menos interessante do ponto de vista métrico, não o é, de modo algum, quanto ao conteúdo.

Seria mister um especialista em fígado para descobrir por que o *Oxford Book of Verse* inclui as cinco primeiras estrofes e depois trunca o poema *sem nenhuma indicação de que qualquer coisa tivesse sido omitida.*

(*) Ver na 3.ª parte a tradução deste poema. (N. do T.)
(**) Idem. (N. do T.)



A obra de Donne é desigual, volumosa; todavia, é o único dos poetas metafísicos ingleses que se eleva acima dos demais. Isto não significa que não houvesse outros platonistas eruditos e convictos que nos deixaram belos poemas. Tampouco significa que Donne, quando estava no seu ponto mais baixo, não fizesse parelha com seus frívolos contemporâneos.

Nas melhores obras de Donne, "encontramos de novo" um autor de verdade, que diz o que pensa e não vive simplesmente "à caça de sentimentos que se adaptem ao seu vocabulário".

Talvez conviesse acentuar a diferença entre um metafísico hábil e inábil. Durante séculos, uma porção de homens pensou, profunda e intensamente, acerca de alguns problemas que verificamos não serem suscetíveis de provas ou experimentos de laboratório. Os resultados de tal especulação podem ser conhecidos e comparados; podem-se eliminar tolices e incoerências crassas. A diferença entre um tratado metafísico capaz de satisfazer ao meu falecido amigo, Padre José Maria de Elizondo, e obras religiosas contemporâneas cujos autores citam o Sr. Wells e o Sr. Balfour, é assaz considerável.

Equações de psicologia desenvolvidas por seguidores de Avicena podem não ser inteiramente convincentes, mas existe grande número dessas equações, e elas não podem ser refutadas por experimentação, muito embora a crença e a predileção devam depender da análise introspectiva de pessoas altamente sensibilizadas.

Entre 1250 e a Renascença, as pessoas logravam comunicar-se entre si a respeito de tais percepções e de tais modalidades de sentimento e percepção.

DOCUMENTO

## ROBERT HERRICK 1591-1674

*Violets*

Welcome, maids of honour,
You do bring
In the Spring
And wait upon her.

She has virgins many,
Fresh and fair;
Yet you are
More sweet than any.

You're the maiden posies
And so graced
To be placed
'Fore damask roses.

Yet, though thus respected,
By-and-by
Ye do die,
Poor girls, neglected.

Em comparação com os trovadores, as rimas são infantis. Isso não significa que o poema não alcance um máximo de cantabilidade.

O número de rimas que se possam usar proveitosamente numa língua NÃO constitui medida numérica de sua superioridade em relação a qualquer outra língua.

Numa língua flexional como o latim, existe tamanha freqüência de *-um, -arum, -orum* e *-abat* que sons idênticos seriam intoleráveis se fossem postos em evidência ou repetidos a intervalos regulares, em vez de irregulares.

As rimas podem ser usadas para distribuir os sons por zonas, assim como se amontoam pedras para formar muros em terrenos lavrados de regiões montanhosas.

Versos provavelmente destituídos de valor literário, mas que ilustram um tipo de ritmo, uma inovação melódica que não se encontra em Chaucer, embora se encontrem numerosos precedentes na Provença.

No caso de autores de madrigais, os versos não eram publicados separadamente da música, em sua época, e é de supor que somente uma época de longas orelhas peludas como a nossa pensaria em publicá-los à parte de suas melodias.

Observemos que a música de William Young acaba de ser publicada pelo Dr. Whittaker e que John Jenkins estava ainda em estado de manuscrito até 31 de janeiro de 1934.



Herrick, conforme se vê, viveu até idade avançada. É pouco provável que o bocadinho de melodia acima transcrito tivesse sido uma tentativa de juventude.

EXERCÍCIO

I. Que o estudante procure resolver se existem 100 bons poemas em qualquer antologia geral que possua; ou cinqüenta, ou trinta.

II. Quantos dos poemas que escolher primeiramente serão poemas com um bom verso, ou dois ou três que a memória retenha, mas que só com grande dificuldade ele será capaz de ler até o fim, ou dos quais nada recordará a não ser um verso aprazível?

III. Quantas vezes recordará um verso sem conseguir lembrar o assunto do poema global?

IV. Os primeiros poemas de Alisoun, os de Walsinghame, "They flee away from me" de Wyatt, "Batsabe sings" de Peele, "Pastime and good company" de Henrique VIII, contêm eles acaso algum elemento não representado nesta série de "documentos"?

V. Procure o estudante descobrir uma dúzia de poemas que sejam diferentes de qualquer um dos documentos aqui transcritos ou que introduzam algum novo componente, ou que lhe alarguem a concepção de poesia apresentando-lhe alguma nova espécie de matéria ou um modo de expressão ainda inédito para ele.

DOCUMENTO MY LORD ROCHESTER 1647 (ou 48)-80

Were I (who to my cost already am
One of those strange prodigious Creatures, Man)
A Spirit, free to choose for my own share,
What sort of Flesh and Blood I pleas'd to wear,
I'd be a Dog, a Monkey, or a Bear,
Or anything but that vain Animal,
Who is so proud of being Rational. (*)

(*) Ver a tradução deste poema na 3.ª parte. (N. do T.)

O modesto organizador da edição Tonson, de 1696, contenta-se com um prefácio de seis páginas, e por amor da comparação cita quatorze versos de Boileau:

A Monsieur M...
Docteur de SORB;

a tradução inglesa de Oldham, que perfaz dezessete, e a versão acima de Rochester, com a observação de que: "Poderia eu enfadar o paciente Leitor se me dispusesse a mostrar com minúcias a diferença, no caso, entre estes dois Autores, pelo que é suficiente pôr um a par do outro."

Cito este prefácio para mostrar que a crítica inteligente não é invenção minha. Santos macaqueadores como B. d S., X.Z., Q.K., etc., não tinham a justificativa de não haver existido crítica inglesa decente ou modos de avaliação esclarecidos em que basear-se. Quando o estilo de um período é bom, será provavelmente possível descobrir que escritores de valor possuem uma periferia culta, capaz de distinguir a águia do falcão.

DOCUMENTO JOHN EARL OF ROCHESTER 1648-80
com 12 anos em 1660

To His Sacred MAJESTY On His Restoration.

Vertues triumphant Shrine! who do'st engage
At once three Kingdoms in a Pilgrimage;
Which in extatic Duty strive to come
Out of themselves, as well as from their home:
Whilst *England* grows one Camp, and *London* is
It self the Nation, not Metropolis;
And Loyal *Kent* renews her Arts agen,
Fencing her ways with moving Groves of Men;
Forgive this distant Homage, which does meet
Your blest approach on sedentary feet:

And though my Youth, not patient yet to bear
The weight of Arms, denies me to appear
In steel before you, yet, Great SIR, approve
My Manly Wishes, and more vigorous Love;
In whom a cold Respect were Treason to
A Father's Ashes, greater than to You;
Whose one Ambition 'tis for to be known
By daring Loyalty your *Wilmot's* Son



DOCUMENTO ANÔNIMO, entre 1680 e 1696

A PASTORAL In Imitation of the Greek of Moschus
Bewailing the Death of the Earl of Rochester.

Mourn, all ye Groves, in darker Shades be seen,
Let Groans be heard where gentle Winds have been:
Ye *Albion* Rivers, weep your Fountains dry,
And all ye Plants your Moisture spend and die:
Ye melancholy Flowers, which once were Men,
Lament, until you be transform'd agen,
Let every Rose pale as the Lily be,
And Winter Frost seize the Anemone:
But thou, O *Hyacinth,* more vigorous grow
In mournful Letters thy sad Glory show,
Enlarge thy Grief, and flourish in thy Woe:
For *Bion,* the beloved *Bion's* dead,
His Voice is gone, his tuneful Breath is fled.

*Come, all ye* MUSES, *come, adorn the Shepherd's Herse,*
*With never-fading Garlands, never-dying Verse.*

Mourn, ye sweet Nightengales in the thick Woods,
Tell the sad News to all the *British* Floods:
See it to *Isis* and to *Cham* convey'd,
To *Thames,* to *Humber,* and to utmost *Tweed*:
And bid them waft the bitter Tidings on,
How *Bion's* dead, how the lov'd Swain is gone,
And with him all the Art of graceful Song.

*Come, all ye* MUSES, *come, adorn the Shepherd's Herse,*
*With never-fading Garlands, never-dying Verse.*

O primeiro empenho de eruditos aplicados, mas mal orientados, seria o de DESCOBRIR O AUTOR. Note-se que o autor absteve-se particularmente de assinar o poema. Assim como os grandes arquitetos e canteiros medievais se abstinham de assinar suas obras. Um dos grandes males da crítica moderna é esse açodamento de procurar primeiro a pessoa e, correspondentemente, o erro de JAMAIS atentar *para* a coisa.

Ye gentle Swans, that haunt the Brooks and Springs,
Pine with sad Grief, and droop your sickly Wings:
In doleful Notes the heavy Loss bewail;
Such as you sing at your own Funeral,
Such as you sung when your lov'd *Orpheus* fell.
Tell it to all the Rivers, Hills, and Plains,
Tell it to all the *British* Nymphs and Swains,
And bid them too the dismal Tydings spread,
Of *Bion's* fate, of *England's Orpheus* dead.

*Come, all ye* MUSES, *come, adorn the Shepherd's Herse,*
*With never-fading Garlands, never-dying Verse.*

No more, alas, no more that lovely Swain
Charms with his tuneful Pipe the wondering Plain:
Ceast are those Lays, ceast are those sprightly Ayres,
That woo'd our Souls into our ravish'd Ears:
For which the list'ning Streams forgot to run,
And Trees lean'd their attentive Branches down:
While the glad Hills loth the sweet Sounds to lose,
Lengthen'd in Echoes ev'ry heav'nly close
Down to the melancholy Shades he's gone,
And there to *Lethe's* Banks reports his moan:
Nothing is heard upon the Mountains now,
But pensive Herds that for their Master lowe:
Stragling and comfortless about they rove,
Unmindful of their Pasture, and their Love.

*Come, all ye* MUSES, *come, adorn the Shepherd's Herse,*
*With never-fading Garlands, never-dying Verse.*

. . . . .
. . . . .

Whom has thou left behind thee, skiful Swain,
That dares aspire to reach thy matchless Strain?
Who is there after thee, that dares pretend
Rashly to take thy warbling Pipe in hand?
Thy Notes remain yet fresh in ev'ry Ear,
And give us all Delight, and all Despair:
Pleas'd *Eccho* still does on them meditate,
And to the whistling Reeds their sounds repeat;
*Pan* only e'er can equal thee in Song,



That task does only to great *Pan* belong:
But *Pan* himself perhaps will fear to try,
Will fear perhaps to be out-done by thee.

*Come, all ye* MUSES, *come, adorn the Shepherd's Herse,*
*With never-fading Garlands, never-dying Verse.*

Fair *Galatea* too laments thy Death,
Laments the ceasing of thy tuneful Breath:
Oft she, kind Nymph, resorted heretofore
To hear thy artful Measures from the shore:
Nor harsh like the rude Cyclops' were thy Lays,
Whose grating Sounds did her soft Ears displease:
Such was the force of thy enchanting Tongue,
That she for ever could have heard thy Song,
And chid the Hours that do so swiftly run,
And thought the Sun too hasty to go down,
Now does that lovely *Nereid* for thy sake
The Sea, and all her Fellow-*Nymphs* forsake.
Pensive upon the Beech, she sits alone,
And kindly tends the Flocks from which thou'rt gone.

*Come, all ye* MUSES, *come, adorn the Shepherd's Herse,*
*With never-fading Garlands, never-dying Verse.*

e assim por diante durante quinze páginas.

Mera aplicação de ornamento? Mas uns poucos ornamentos aplicados por Pietro Lombardo em Santa Maria dei Miracoli (Veneza) valem muito mais que toda a escultura e "criações esculturais" produzidas na Itália entre 1600 e 1950.

Rococó: talvez amanhã o leitor não consiga lembrar um verso sequer; MAS tente encontrar em inglês outra passagem cuja melodia seja sustentada por tanto tempo, isto é, verso que CANTE. Transcrevi apenas seis estrofes; a elegia se alonga por quinze páginas. Quase não se pode lê-la sem cantar; não há afrouxamento da qualidade de cantável a não ser uma estrofe na qual se contém uma história resumida da poesia britânica.

O autor tem mais dificuldade em parar que em continuar a cantar. É com dificuldade que chega a uma conclusão.

Compare-se este poema com o costumeiro brilhareco spenseriano que se pode encontrar em qualquer antologia:

*Sweet Thames, run softly till I end my song*
("Segue, Tâmisa, suave, até que o canto cesse")

Em comparação, o verso de Spenser é declamatório, isto é, deve ser antes declamado retoricamente que cantado. O leitor verá que é muito difícil encontrar um tom adequado para o poema de Spencer. É cantável por um momento; depois, há uma obstrução.

Estes versos não serviriam para um compositor do século XIX, nem para um compositor das primeiras décadas do século XX, pois obrigam a música do tipo cultivado em sua época.

Dowland, Lawes, Young, Jenkins, o período de mestria musical da Inglaterra.

A vantagem de contar com bons músicos deveria ser evidente. Esta composição não é para ser *lida,* é para ser cantada. Tente o leitor encontrar outra manifestação verbal que como esta dê a um compositor ensejo de fazer meia hora de música.

Abstenho-me de apontar o recurso principal aqui utilizado para produzir límpida musicalidade. O estudante deve encontrá-lo por si mesmo.

Só poderá encontrá-lo com ouvidos e olhos atentos. Se não lograr descobri-lo sozinho, explicação alguma o fará compreender. Utilizou-se, no caso, um único e claro princípio.

Percebeu-se que o verso francês se tornava flácido, pesado e tumefato quando algum estafermo literário era obtuso demais para dedilhar o alaúde; por demais inarticulado, no sentido próprio do termo. Não são os dedos de um homem que lhe impedem tocar um instrumento, mas seu espírito, sua incapacidade de abarcar mentalmente os seis, os sessenta ou os seiscentos fragmentos de um todo e perceber-lhes as relações mútuas. A verdadeira imaginação, quer visual quer acústica, apreende uma composição musical da mesma maneira por que um relojoeiro concebe mentalmente um relógio. A "tribo



obtusa e muda" ou o homem "inarticulado" dá-se conta apenas de uma papa indiferenciada, tem a percepção geral de existir certa massa de algo à sua frente.

O valor da música para a elucidação do verso deriva da atenção que faz incidir no pormenor. Toda canção popular tem pelo menos um verso ou sentença perfeitamente claro. Esse verso SE AJUSTA À MÚSICA. Em geral, foi o que deu origem à música.

Pope incide nos mesmos erros de Boileau que Rochester depurara. O escritor comete tal erro, não o cantor.

Atente-se uma vez mais para a nossa elegia anônima: é uma canção. Note-se quão poucas palavras inúteis existem nela.

Submeta-se à mesma prova qualquer poema de *escritor.* Qualquer grupo de dísticos escritos numa mansarda por um homem sem musicalidade, cujos amigos não tivessem o hábito de fazer boa música.

Deparamos agora um

PROBLEMA ECONÔMICO E SOCIAL

VANTAGENS DECORRENTES DE HAVER UM "ESTILO DA ÉPOCA"

*Ils n'existent pas, leur ambience leur confert une existence.*

Nenhuma ordem social produzirá um desenhista como Picasso.

Nota (recentemente, um burocrata agitou a bandeira do banimento dos cubistas, com o que se demonstrou incapaz de até mesmo gerir uma barraquinha de cartões postais).

Entretanto, a utilidade de haver um "estilo de época" *deveria* tornar-se evidente tanto pela nossa elegia anônima como pelo "Welcome to Charles" de Rochester, escrito na idade de doze anos.

Ambos os poemas foram compostos pelo "processo conhecido". Seus autores não tiveram que começar por reformar o que quer que fosse.

Os critérios musicais da época eram de primeira ordem.

Waller, que era um sujeito enfadonho, está provavelmente dizendo a verdade quando declara que escrevera poemas para o seu próprio prazer e de seus amigos, e que somente os publicara quando (ou por que?) cópias defeituosas tinham sido impressas sem ele as ter revisto.

Seu talento natural está muitíssimo abaixo do de My Lord Rochester.

MAS quando ele escreve para música, "exalta-se"; talvez fosse exaltado pelo compositor ou pela sensibilidade musical geral da época e de seus amigos. Sua inata pobreza de melodia, quando comparado a Rochester, se corrige. E salda sua dívida no tão imperfeito poema a Lawes.

Verse makes Heroick Virtue live
But you can Life to Verses give.

. . . . . .

You, by the help of Tune and Time
Can make that Song which was but Rhime.
Noy[1] pleading, no man doubts the Cause,
Or questions verses set by Lawes.
As a Church-window, thick with paint,
Lets in a Light but dim and faint,
So others, with Division, hide
The light of Sense,
But you alone may truly boast
That not a syllable is lost;

The Writer's, and the Setter's, Skill
At once the ravish'd ears do fill.
Let those which only warble long
And gargle in their Throats a Song,
Content themselves with UT, RE, MI:
Let words and sense be set by thee.

[1] an advocate

Poder-se-ia notar, de passagem, que quando Lawes pôs música em "Go lovely Rose", não se preocupou, pelo que sei, com a primeira crítica citada acima, de onde eliminei alguns dos ornamentos, não todos.

Nota: acerca do espírito da época.



"(...) que, quando ele discorria, entrou um Criado que lhe veio dizer que tais e tais pessoas estavam à sua espera; ao que *Cromwell* se levantou e cuidou de ir atendê-los, falando-lhes da Porta, de onde ele pôde ouvi-lo dizer: *O Senhor proverá, o Senhor cuidará,* e diversas Expressões que tais; o que, ao voltar para junto do Sr. *Waller,* ele justificou dizendo: *"Primo* Waller, *tenho de falar com estes Homens à sua maneira."*

Campion musicou suas próprias palavras. Lawes, não contente com o que encontrou em inglês, musicou, se estou bem lembrado, vários poemas gregos e latinos.

Ilustrou assim a vantagem que as artes podem tirar de uma sociedade com um foco de interesse. Numa época de imbecilidade musical, encontramos o aspirante a poeta em sua mansarda; nunca vai a um concerto, seja por falta de curiosidade, seja porque não pode comprar entradas por culpa de um sistema de economia de todo necrosado e torpe; de qualquer modo, porém, o nível de cultura geral é tão baixo que os impecuniosos amigos do poeta não são músicos ou estão habituados com um pastoso ou banal substituto da boa música.

Poesia E música, da época de Henrique VIII até a da gorda Anne, foram, de modo geral, um dote. Uso o singular porque ambas estavam amiúde unidas.

Nenhuma abordagem apresenta todas as vantagens.

A versão inglesa de Rochester constitui um PROGRESSO em relação a Boileau, mas não em relação a Sêneca:

*Post mortem nihil est, ipsaque mors nihil.*

Somente uma severa aplicação intelectual como a de Donne poderia servir-lhe.

Mas, conforme se pode ver num documento mostrado mais adiante, fora de sua ordem cronológica, não há nada de comparável a Rochester, mesmo quando não escreve poesia lírica, até...? (Que o estudante determine até quando).

Em tudo isto, o *diabo* é o soneto. Já por volta de 1300, o soneto italiano se estava tornando, ou melhor, já se tornara declamatório, em primeiro lugar porque tinha todos os versos

de igual extensão, o que, por si só, era conseqüência do divórcio entre poesia e canção.

A arte da canção, a arte provençal sublimada por Sordello, se entorpece quando utiliza uma forma padrão. O soneto foi usado para a redação de cartas, para tudo quanto não necessitasse obrigatoriamente de uma nova melodia para cada novo poema.

Cumpria ter uma nova melodia quando as estrofes de um poema eram diferentes das de qualquer outro; caso contrário, eram consideradas plágio, ou simplesmente cantadas com música já existente e definitivamente rotuladas "Sirventês", vale dizer, um poema que "fazia uso da" melodia de "L'Alemanda", por exemplo.

O soneto foi, a princípio, a "pequena melodia", a primeira estrofe de uma canzone, a forma encontrada por algum sujeito que não conseguiu ir mais adiante. Invariavelmente, na cola dos soneteiros, vieram os maus poetas.

Para chegar ao mesmo ponto por outra vertente:

Repetidas vezes o leitor encontrará a afirmativa de que "o verso iâmbico era o metro da sátira". Como se a Humanidade fosse capaz de ler século após século enunciados perfeitamente inteligentes sem assimilar *a menor gota* de seu significado.

O pentâmetro iâmbico latino deu o chamado pentâmetro "iâmbico" moderno, de dez ou onze sílabas. É o metro da reprovação moral.

Tornou-se ele cômodo e natural para Pope, num mundo mal nascido. Rochester, menos imbuído de imperativos morais, usa-o mais habilmente, em grande parte porque está mais habituado a cantar.

Não há nada que se possa dizer contra a reforma moral. Nascido numa cidade com maus esgotos, o homem de bom olfato certamente se baterá pelo melhoramento deles. Mas isso não constitui a mais agradável das ocupações, nem a utilização mais elevada das faculdades humanas.

Mas o homem que agita é um indivíduo infinitamente melhor que o parasita que sabota o trabalho ou que fica à



espera de conseguir uma porcentagem sobre o contrato para as novas latrinas.

Existe algo a dizer acerca do fervor moral que prejudica a música. É provavelmente um fervor baseado numa ética imperfeita, numa ética imperfeitamente compreendida. Confúcio teve maior discernimento quando viu que a malignidade de caráter de um homem lhe afetava a música.

Inelutavelmente, o canto clarifica a literatura quando ambos se conservam unidos. Força o ouvinte a atentar para as palavras, quando mais não seja pela repetição, e isso até a extrema deliqüescência, em que o músico, desesperando possivelmente de encontrar um autor inteligente, abandona as palavras de todo e usa sons inarticulados.

Isso acontece na ópera moderna. O fato de haver um libreto impresso não quer dizer nada.

Pode bem o texto estar no papel sem que seja *usado* pelo músico. As palavras não são postas em música. A um exame, revelam-se sem interesse. Sem dúvida, o músico é incapaz de musicar palavras que não tenham interesse. Chafurda-se com Puccini e Giordano, etc.

Numa época da decadência, "Qui perd ses mots perd son ton" torna-se um axioma. Quem perde suas palavras perde seu tom.

Ainda no tocante à técnica de Rochester, o estudante pode, pela inspeção do texto completo, ponderar quanto ou quão pouco foi-lhe acrescentado desde então. Boa parte do que Yeats inventou a duras penas pode ser ali encontrado. O melhor da técnica de Heine é antecipado por Rochester e Dorset. Eu me surpreenderia muito de que FitzGerald não tivesse lido o poema "to Nothing" e, a bem dizer, toda a obra do nosso poeta. Comparatistas engenhosos podem divertir-se com o problema:

O M A R

SÊNECA FITZGERALD

ROCHESTER

## "HUDIBRAS" por SAM BUTLER 1612-80

. . . . . .
As if Divinity had catched
The itch in order to be scratch'd,
Or like a mountebank did wound
And stab himself with doubts profound
Only to show with how small pain
The sores of Faith are cured again,
Although by woful proof we find
They always leave a scar behind.
He knew the seat of Paradise,
Could tell in what degree it lies
And, as he was dispos'd, could prove it
Below the moon or else above it:
What Adam dreamt of when his bride
Came from her closet in his side,
Whether the devil tempted her
By an High-Dutch[1] interpreter,
If either of them had a navel,
Who first made music malleable[2]
Whether the serpent, at the fall
Had cloven feet or none at all,
All this without a gloss or comment
He could unriddle in a moment
In proper terms such as men smatter
When they throw out and miss the matter.
For his religion, it was fit
To match his learning and his wit,
'Twas Presbyterian true blue
For he was of that stubborn crew
Of errant saints whom all men grant
To be the true church militant
Such as do build their faith upon
The holy text of pike and gun;
Decide all controversy by
Infallible artillery,
And prove their doctrine orthodox
By apostolic blows and knocks;
Call fire sword and desolation
A godly-thorough reformation
Which always must be carried on,
And still is doing but never done,
As if Religion were intended
For nothing else but being mended.
A sect whose chief devotion lies
In odd perverse antipathies,
In falling out with that and this

[1] reference to Becanus' theory of antiquity of Teutonic language
[2] Pythagoras hearing blacksmith



And finding somewhat still amiss,
More peevish, cross and splenetic
Than dog distract or monkey sick
That with more care keep holy-day
The wrong, than others the right way.[1]
Compound for sins they are inclin'd to
By damning those they have no mind to,
Still so perverse and opposite
As if they worshipp'd God for spite.

[1] Xmas fast ordered in 1645. Banquet to Cromwell on Ash Wednesday

A técnica satírica e burlesca já no apogeu; na sua nota introdutória à edição de 1835, W.N. observa: "um espelho em que o inglês poderia ter visto sua própria face sem ficar narcisisticamente enamorado dela". O octossílabo de Butler foi imitado, mas não ultrapassado, quer pelo dístico decassilábico de Pope quer pela forma de estrofe usada por Byron no *Don Juan*. A alegria de rimar desfrutada por Butler, Dorset e Rochester atinge seu máximo com eles, a não ser pelo crepitar de fogos de Tom Hood em *Kilmansegg*. Gilbert e Sullivan não inventaram nada que já não esteja, metricamente falando, num poema como este de Dorset:

*To all you ladies now on land*
*We men at sea indite.*

("A vós, ó damas ora em terra, / Nós do mar fazemos versos.")

Butler era filho de um fabriqueiro. Seu melhor editor foi o Rev. T.R. Nash, doutor em Teologia. Numa nota ao livro I, 1.64, creio ser de Nash, o texto da primeira edição é acrescentado em itálico com a seguinte observação: "Muitas frases vulgares, e outras indecentes, foram subseqüentemente corrigidas pelo Sr. Butler. E de fato, conforme observa o Sr. Cowley: "tis just / The author blush, there where his reader must." ("o pudor / Do autor é enrubescer com seu leitor"). O Rev. N. deixa-nos a escolha.

## HUDIBRAS 1662

Whate'er men speak by this new light,
Still they are sure to be i' th' right,
'Tis a dark lanthorn of the spirit,
Which none see by but those that bear it.

Paródia da voz fanhosa do puritano. O dialeto americano da Nova Inglaterra e muitas outras formas do chamado sotaque americano são sotaques de diferentes condados e distritos da Inglaterra. O *i* como um *e* muito breve: "speret" por "spirit".

A light that falls down from on high
For spiritual trades to cozen by,
An ignis fatuus that bewitches
And leads men into pools and ditches
To make them dip themselves and sound
For Christendom in dirty pond,
To dive like wild-fowl for salvation
And fish to catch regeneration.[1]

[1] Recent case of man selling old lottery tickets to African natives at five shillings each, assuring them thy were railway tickets to heaven

O problema deste tipo de verso como *material de leitura* advém do fato de que a graça das rimas cômicas leva o autor à repetição e à introdução de matéria desnecessária. E, ao fim e ao cabo, a inteligência humana é mais interessante e mais misteriosa que a estupidez humana e conserva por mais tempo sua novidade.

## SAMUEL BUTLER 1612-80

Synods are mystical bear-gardens
Where elders, deputies, church-wardens
And other members of the court
Manage the Babylonish sport
For prolocutor, scribe and bearward
Do differ only in a mere word,
Both are but several synagogues
Of carnal men, and bears, and dogs.

. . . . .

The one with men, the other beasts,
The diff'rence is, the one fights with
The tongue, the other with the teeth

. . . . .

Expos'd to scribes and presbyters
Instead of mastiff dogs and curs
Than whom they've less humanity.

. . . . .



What makes morality a crime,
The most notorious of our time;
Morality, which both the saints
And wicked too, cry out against?

. . . . .

'Tis to restore, with more security,
Rebellion to its ancient purity,
And Christian liberty reduce
To th' elder practice of the Jews.
For a large conscience is all one
And signifies the same with none.

O caráter inesperado mesmo do melhor gracejo acaba por dissipar-se à quinta ou sexta leitura. O humor da observação que Hermes faz a Calipso se mantém sempre perfeito e inalterável: "Tu, uma Deusa, perguntas a mim, que sou um Deus; não obstante, dir-te-ei a verdade."

O humor de Butler e Pope se dissipa na medida em que é "abstrato", comentário ou enunciado geral, e não apresentação particular.

A fraqueza de *raiz* da literatura do século XVIII se encontra, a meu ver, no malogro em levar a cabo essa fundamental dissociação de idéias.

DOCUMENTO

## ALEX. POPE 1688-1744

'Tis hard to say, if greater want of skill
Appear in writing or in judging ill,
But of the two, less dangerous is the offence
To tire the patience than mislead the sense.

. . . . .

Let such teach others as themselves excell

. . . . .

Nature affords at least a glimmering light

. . . . .

So by false learning is good sense defaced
Some are bewildered in a maze of schools
And some made coxcombs nature meant but fools.

Some have at first wits, then poets passed,
Turn'd critics nexd, and proved plain fools at last.

. . . . .

Pride, malice, folly, against Dryden rose
In various shapes of parsons, critics, beaux:

. . . . .

To err is human, to forgive, divine.

. . . . .

Jilts ruled the state and statesmen farces writ,
Nay wits had pensions and young lords had wit.

Comentário, enunciado abstrato, o neutro é realmente demasiado fácil. Quase não existe idéia particular. Vê-se que a textura dos versos é prosaica tão logo se elimina o ofuscamento da rima. É o chamado "verso polido de Pope"; compare-o o leitor, entretanto, com o de Donne já citado.

Há, em Pope, uma porção de versos que centenas de pessoas são capazes de citar; cada uma quer dar a entender, com eles, algo diferente, ou algo tão vago e geral que quase não tem significado.

A época da política.

Nos versos citados, Pope quase chega a ser admirável na sua menção de Dryden, em que apresenta a situação corretamente, mas quando diz

*And such as Chaucer is, shall Dryden be*

("E como Chaucer é, Dryden será")

o enunciado simplesmente não é bem esse; vê-se que aquele que expõe de hábito as opiniões tem opinião própria. Quero dizer, tão distanciada do saber humano de Chaucer como do conhecimento que Donne tinha de tudo que fora completamente pensado.

Observe-se que, malgrado todo o seu "polimento", quando se tenta ler uma página inteira de dísticos, descobrem-se muitas palavras desnecessárias e uma contínua tendência à repetição de idéias já bem claras ou óbvias.

Seu domínio se faz sentir melhor na *Duncíada*.

DOCUMENTO POPE: *Duncíada*

The mighty mother, and her son who brings
The Smithfield muses to the ear of kings,
I sing. . . . . .



In eldest times e'er mortals writ or read,
Ere Pallas issued from the Thunderer's head,
Dulness o'er all possessed her ancient right,
Daughter of Chaos and eternal night,
Fate in their dotage this fair idiot gave
Gross as her sire, and as her mother grave,
Laborious, heavy, busy, bold and blind,
She ruled in native anarchy the mind.

. . . . .

Great Cibber's brazen brainless brothers stand

. . . . .

Sepulchral lies our holy walls to grace

Sobre a virulência dos ataques de Pope, muito já escreveu gente que não se dá ao trabalho de notar, ou de qualquer modo, de mencionar, que tais ataques coincidiam com manifestações de respeito para com autores melhores (como Dryden e Swift, por exemplo), que Pope procurava separar dos autores enfadonhos da época, hoje tão esquecidos que sua obra exige notas de rodapé mais longas do que o próprio texto.

DOCUMENTO DUNCÍADA 1726

How here he sipped, how here he plundered snug
And sucked all o'er like an industrious bug.
Here lay poor Fletcher's half-eat scenes, and here
The frippery of crucified Moliere.
There hapless Shakespeare, yet of Tibbald[1] sore
Wish'd he had blotted for himself before.

. . . . .

Prose swelled to verse, verse loitering into prose,
How random thoughts now meaning chance to find,
Now leave all memory of sense behind,
How prologues into prefaces decay,
And these to notes are frittered quite away,
How index-learning turns no student pale,
Yet holds the eel of science by the tail,
How with less reading than makes felons 'scape,
Less human genius than God gives an ape,
Small thanks to France, and none to Rome or
Greece . . . . .

[1] an editor

A past, vamp'd, future, old, revived, new piece
Twixt Plautus, Fletcher, Shakespeare and Corneille
Can make a Cibber, Tibbald or Ozell.

Crítica definitiva, pelo menos no espírito de Pope. Em grandes doses, a *Duciada* constitui leitura muito penosa, simplesmente porque temos a maior dificuldade em achar qualquer INTERESSE que seja nos sujeitos maçantes a respeito dos quais discorre. Mesmo quando recordamos um motejo particularmente feliz, não nos queremos dar ao enfadonho trabalho de localizá-lo (confissão deste vosso autor, à procura de alguns versos que gostaria de citar). Não obstante, deve-se reconhecer o esforço de drenagem de Pope.

Ele está constantemente empenhado em fisgar os melhores autores. Sic *Dunciada* II, 124: Congreve, Addison e Prior. 127: Gay, peneirado de sete autores hoje completamente esquecidos.

*Dunciada,* 1726

*A decent priest where monkeys were the gods.*
("Um clérigo decente onde símios reinavam.")
*Gay dies unpensioned with a hundred friends.*
("Gay morre sem pensão, com cem amigos.")

O Livro II, à altura do verso 1270, ganha força e acho possível ler certo tempo sem saltar nada. Mas sou um especialista que se aproxima dos cinqüenta anos e que tem um interesse particular e amadurecido pela literatura, até mesmo pela crítica literária. Acho que seria rematada tolice impor tal espécie de leitura ao leitor comum, e nada poderia estancar mais prontamente o interesse do jovem estudante que dizer-lhe que ele deve ou deveria INTERESSAR-SE por tais páginas. Semelhante leitura não constitui sequer adestramento para escritores. É antes uma forma especializada de arqueologia.

A raiz da chatice está no fato de que boa parte do que Pope escreveu não é informativa! Depois de tê-lo lido, não ficamos sabendo mais acerca do seu escaravelho dourado que



fede e ferroa do que antes de lê-lo. Obtemos algumas luzes sobre a atividade intelectual, o jornalismo, etc.

*Give up Cicero to C or K*
. . . . .
*Hibernian politics, O Swift, thy fate!*
*And Pope's, ten years to comment and translate.*

("E Cícero deixai a C ou K / (. . .) / Política hibernense, ó Swift, o teu azar! / E o de Pope: um decênio a verter, comentar.")

Estimativa perfeitamente lúcida, mas antecipação quase profética em:

*Proceed, great days, till learning fly the shores*
*Till birch shall blush with noble blood no more,*
*Till Thames see Eton's sons for ever play*

("Passai, dias de glória, e que o saber das praias / Se ausente e sangue nobre algum dê cor às faias / E que os filhos de Eton brincar só veja o Tâmisa.")

DOCUMENTO

## FORA DE ORDEM CRONOLÓGICA

When my young Master's Worship comes to Town,
From Pedagogue, and Mother, just set free;
The Heir and Hopes of a great Family:
Who with strong Beer, and Beef, the Country rules;
And ever since the Conquest, have been Fools:
And now, with careful prospect to maintain
This Character, lest crossing of the Strain
Shou'd mend the Booby-breed; his Friends provide
A Cousin of his own to be his Bride:

Por Rochester. De "A Letter from Artemisa in the Town to Chloe in the Country". Rochester 1638-1680, Pope 1688-1744.

O poema de Rochester contém outrossim os versos:

*Dear Artemisa! Poetry's a Snare*
*Bedlam has many Mansions: have a care:*
*Your Muse diverts you, makes the Reader sad:*

("Cara Artemísia! Ardil é a poesia. / O hospício é hospitaleiro: então vigia: / Dói ao leitor a Musa que te ri.")

Observe-se que Hudibras, Pope, e até mesmo Crabbe nos transportam todos a um mundo *datado,* a um estado pretérito da Inglaterra. Rochester é Londres, 1914. Não apenas pela modernidade de sua linguagem como por sua maneira de ser (Anschauung) ou seu "ponto de vista".

A pesadez de Pope pode muito bem ser resultado do seu desejo de elevação, devido em última instância às contingências econômicas; ou então digamos que por sob a *Dunciada* está seu desejo de melhoria específica de uma condição de vida, a dissociação de duas maneiras de escrever, ao passo que Rochester está isento de qualquer anseio social específico e seus olhos brilham diante da eterna imbecilidade, a qual persiste mesmo depois de o problema do lazer ter sido resolvido.

Seqüência de autores através dos quais se pode rastrear a metamorfose da arte do verso inglês.

| | |
|---|---|
| Chaucer | 1340-1400 |
| Villon | 1431-alguma data após 1465 |
| Gavin Douglas | 1474-1522 |
| Golding | 1536-1605 |
| Marlowe | 1564-93 |
| Shakespeare | 1564-1616 |
| Mark Alex. Boyd | 1563-1601 |
| John Donne | 1573-1631 |
| Thos. Campion | 1567-1619 |
| Robt. Herrick | 1591-1674 |
| Waller | 1606-87 |
| Sam. Butler | 1612-80 |
| Earl of Dorset | 1638-1706 |
| Rochester | 1647-80 |
| Pope | 1688-1744 |
| Crabbe | 1754-1832 |
| Landor | 1775-1864 |
| Browning | 1812-89 |
| FitzGerald | 1809-83 |
| Walt Whitman | 1819-92 |



| | |
|---|---|
| Théo. Gautier | 1811-72 |
| Corbière | 1840-75 |
| Rimbaud | 1854-91 |
| Laforgue | 1860-87 |

Não cabe ao professor impor uma opinião. O melhor que pode fazer, para si próprio ou para seu aluno, é tomar algumas precauções ou colocar o aluno em posição de tomá-las. Por exemplo, não é sensato avaliar determinado autor ou período sem examinar, *pelo menos,* uma obra do período imediatamente anterior; assim, antes de chegar a um pronunciamento definitivo acerca da década de 1890, dê-se uma vista de olhos em Rossetti; antes de decidir sobre Rossetti, leiam-se algumas páginas de Browning, e assim por diante.

Os bons autores nada sofrem com semelhantes comparações. A ignorância de um crítico corre perigo de permanecer abissal se ele se recusar a fazer esses experimentos ou descuidar-se de realizar um justo exame.

Cumpre distinguir claramente entre dois tipos de reagente:

A. Obras do período ou década imediatamente anterior.

B. Obras de um período remoto, tão diferente que pode não revelar nenhum defeito de modo claro.

A má poesia é a mesma em todas as línguas. O que os chineses chamam de "poesia de pó-de-arroz" difere pouquíssimo do que na Europa recebia o nome de "arte de petrarquisar".

Quanto mais perto se chega da ameba, menores são as diferenças de organização encontradas.

DOCUMENTO GEO. CRABBE 1754-1832

To what famed college we our vicar owe,
To what fair county, let historians show:
Few now remember when the mild young man,
Ruddy and fair, his Sunday task began;
Few live to speak of that soft soothing look
He cast around, as he prepared his book;
It was a kind of supplicating smile,
But nothing hopeless of applause, the while;
And when he finished, his corrected pride
Felt the desert, and yet the praise denied.

Thus he his race began, and to the end
His constant care was, no man to offend;
No haughty virtues stirr'd his peaceful mind,
Nor urged the priest to leave the flock behind;
He was his Master's soldier, but not one
To lead an army of his martyrs on:
Fear was his ruling passion: yet was love,
Of timid kind, once known his heart to move;
It led his patient spirit where it paid
Its languid offerings to a listening maid;
She, with her widow'd mother, heard him speak,
And sought a while to find what he would seek:
Smiling he came, he smiled when he withdrew,
And paid the same attention to the two;
Meeting and parting without joy or pain,
He seem'd to come that he might go again.

Apresentação, descrição, em vez de comentário à maneira de Pope.

CRABBE: *The Borough,* 1810

Lo! yonder shed; observe its garden-ground,
With the low paling, form'd of wreck, around:
There dwells a fisher; if you view his boat,
With bed and barrel 't is his house afloat;
Look at his house, where ropes, nets, blocks, abound,
Tar, pitch, and oakum—'t is his boat aground:
That space enclosed, but little he regards,
Spread o'er with relics of masts, sails, and yards:
Fish by the wall, on spit of elder, rest,
Of all his food, the cheapest and the best,
By his own labour caught, for his own hunger dress'd.

Here our reformers come not; none object
To paths polluted, or upbraid neglect;
None care that ashy heaps at doors are cast,
That coal-dust flies along the blinding blast:
None heed the stagnant pools on either side,
Where new-launch'd ships of infant sailors ride:
Rodneys in rags here British valour boast,
And lisping Nelsons fright the Gallic coast.
They fix the rudder, set the swelling sail,
They point the bowsprit and they blow the gale:
True to her port the frigate scuds away,

A mudança de Pope a Crabbe, a mudança de Voltaire a Stendhal e Flaubert. Crabbe transmite informação, sem renunciar ainda, por princípio, ao comentário, embora se revele muito mais eficaz quando não o insere.



Torna-se perfeitamente claro, mesmo por estes dois excertos, que ele está realizando trabalho de romancista — Dickens, Disraeli, etc. A história do estado da Inglaterra no princípio do século XIX, o método de Michelet já em uso.

*That window view! — oil'd paper and old glass*
*Stain the strong rays, which, though impeded, pass*
*And give a dusty warmth to that huge room.*
(...)
*Pale and faint, upon the floor they fall*
*Or feebly gleam on the opposing wall,*
*The floor, once oak, now piec'd with fir unplaned*

("A vista da janela! — o sol obstado / Por vidro velho e por papel oleado / Vem amornar o pó do enorme quarto, / (...) / Lívidos, leves, da parede ao chão, / Seus raios traçam trêmulo clarão; / Não mais de roble o soalho, mas de pinho.")

As datas de Crabbe vão de 1754 a 1832 — as de Jane Austen de 1775 a 1817.

Entretanto, *The Borough* só apareceu em 1810. Seria muito mais fácil falsificar o poema de Crabbe que escrever um romance de Jane Austen.

E esses romances, com perfeita justiça, são mais largamente lidos um século depois da morte de Crabbe. Crabbe é sem dúvida coisa de ler, não de cantar, e bem merece leitura, embora não creio seja lido muito amiúde. Os romances de Jane nem o substituem nem o eliminam do mapa. Dificilmente dísticos rimados iriam fazer concorrência a Maupassant. quanto mais a Hollywood.

Se alguém está convencido de que o filme oferece, no século atual, melhores possibilidades que o teatro, dificilmente irá aconselhar outrem a escrever ainda dísticos rimados.

Por outro lado, no caso de estar o leitor curioso acerca das condições sociais da Inglaterra em 1810, onde poderia encontrar melhor informe resumido sobre a ordem social que na obra de Crabbe?

As datas dos romancistas britânicos são (para fins de comparação):

Richardson 1689-1761
Fielding 1707-54
Smollett 1721-71
Sterne 1713-68

Ler Crabbe é um pouco como arriscar-se a ir algures no primeiro barco a vapor de Fulton; não obstante, ele nos leva a algum lugar, e, bem pesadas as coisas, se o comparamos com a prosa de ficção inglesa de uma data anterior, verificamos que seu verso é tão legível quanto qualquer outra obra, exceto possivelmente a primeira parte de *Tom Jones*, e *Sentimental Journey* e *Tristram Shandy*, de Sterne, tanto quanto esse interminável sermão, no qual se atolaram tantos leitores, possa levar a alguma parte.

Em contraste com Landor, o Rev. Crabbe não conhecia o grego, conforme nos conta em "The Borough" (Prison)

*Homer, nay Pope! (for never will I seek*
*Applause for learning — naught have I with Greek)*
*Give us the secrets of his pagan hell*
*Where ghost with ghost in sad communion dwell.*
(...)
*When a new spirit in that world was found*
*A thousand shadowy forms came flitting round*

("Homero, ou melhor, Pope (não campeio / De erudito, eu que em grego nada leio) / Seu inferno pagão a nós desvenda: / Tristes sombras lá têm comum vivenda. / (...) / Ali um novo espectro mal se viu, / Cercado foi de mil vultos sombrios.")

De qualquer modo, seus conhecimentos de medicina lhe valeram certa vez, quando ele estava de visita a alguém no campo e a parteira não apareceu... Num caso desses, Landor não teria sido de muita utilidade.

A criança recebeu o nome de Lemuel como signo de uma intervenção, se não do céu, pelo menos de um seu subalterno ordenado.



DOCUMENTO WALTER SAVAGE LANDOR 1775-1864

*From Alcaeus*

Wormwood and rue be on his tongue
And ashes on his head,
Who chills the feast and checks the song
With emblems of the dead!

Be young and jovial, wise and brave,
Such mummers are derided.
His sacred rites shall Bacchus have
Unspared and undivided.

Caught by my friends, I fear no mask
Impending from above,
I only fear the latter flask
That holds me from my love.

DOCUMENTO LANDOR 1775-1864

*Epithalamium*

Weep Venus and ye
Adorable Three
Who Venus for ever environ.
Pounds, shillings and pence
And shrewd sober sense
Have clapt the strait waistcoat on ***

Asteriscos deixados pelo autor e que nada ocultam.

Off Lainot and Turk
With pistol and dirk,
Nor palace nor pinnace set fire on,
The cord's fatal jerk
Has done its last work
And the noose is now slipped upon ***

Asteriscos deixados pelo autor e que nada ocultam.

CLXXXIV

God's laws declare
Thout shalt not swear
By aught in heaven above or earth below.

*Upon my honour!* Melville cries;
He swears, and lies:
Does Melville then break God's commandment?
No.

LANDOR: *Poems and Epigrams*,
probably edition of 1846

CLXXXIX

Does it become a girl so wise,
So exquisite in harmonies,
To ask me when I do intend
To write a sonnet? What? my friend!
A sonnet? Never. Rhyme o'erflows
Italian, which hath scarcely prose;
And I have larded full three-score
With *sorte, morte, cuor, amor.*
But why should we, altho' we have
Enough for all things, gay or grave,
Say, on your conscience, why should we
Who draw deep seans along the sea,
Cut them in pieces to beset
The shallows with a cabbage-net?
Now if you ever ask again
A thing so troublesome and vain,
By all your charms! before the morn,
To show my anger and my scorn,
First I will write your name a-top,
Then from this very ink shall drop
A score of sonnets; every one
Shall call you star, or moon, or sun,
Till, swallowing such warm-water verse,
Even sonnet-sippers sicken worse.(*)

CCXX

. . . . .
Since Chaucer was alive and hale
No man hath walkt along our roads with step
So active, so enquiring eye, or tongue
So varied in discourse.
But warmer climes
Give brighter plumage, stronger wing: the breeze
Of Alpine heights thou playest with, borne on
Beyond Sorrento and Amalfi, where
The Siren waits thee, singing song for song.

(From his lines to Robt. Browning)

(*) Ver a tradução deste poema na 3.ª parte. (N. do T.)



*The Duke of York's Statue*

Enduring is the bust of bronze,
And thine, O flower of George's sons,
Stands high above all laws and duns.

As honest men as ever cart
Convey'd to Tyburn, took thy part
And raised thee up to where thout art.

XIV From Last Fruit off an old tree

Ireland never was contented...
Say you so? you are demented.
Ireland was contented when
All could use the sword and pen,
And when Tara rose so high
That her turrets split the sky,

And about her courts were seen
Liv'ried Angels robed in green,
Wearing, by St. Patrick's bounty,
Emeralds big as half a county.

II From Dry Sticks

*Macaulay's Peerage*

Macaulay is become a peer;
A coronet he well may wear;
But is there no one to malign?
None: then his merit wants the sign.

Heroic Idylls with Additional Poems

XIII

'Twas far beyond the midnight hour
And more than half the stars were falling,
And jovial friends, who'd lost the power
Of sitting, under chairs lays sprawling;

Not Porson so; his stronger pate
Could carry more of wine and Greek
Than Cambridge held; erect he sate;
He nodded, yet could somehow speak:

''Tis well, O Bacchus! they are gone,
Unworthy to approach thy altar!
The pious man prays best alone,
Nor shall thy servant falter.'

Then Bacchus too, like Porson, nodded.
Shaking the ivy on his brow,
And graciously replied the godhead:
'I have no votary staunch as thou.'

Past ruin'd Ilion Helen lives
  Alcestis rises from the Shades;
Verse calls them forth; 'tis Verse that gives
  Immortal Youth to mortal Maids.

Soon shall Oblivion's deepening Veil
  Hide all the peopled Hills ye see,
The gay, the proud, while Lovers hail
  These many summers you and me.

The tear for fading Beauty check
  For passing Glory cease to sigh,
One Form shall rise above the Wreck,
  One name, *Ianthe,* shall not die.

*Old Style* LANDOR 1775-1864

Aurelius, Sire of Hungrinesses!
Thee thy old friend Catullus blesses,
And sends thee six fine watercresses.
There are those who would not think me quite
(Unless we were old friends) polite
To mention whom you should invite.
Look at them well; and turn it o'er
In your own mind... I'd have but four...
Lucullus, Caesar, and two more.

Landor, o homem de letras, usualmente citado como modelo do "estilo lapidar" ou do "verso bem torneado". A influência de seus rigorosos estudos clássicos nunca o deserta, e a qualidade de cantável nunca deserta de todo os versos de seus poemas mais curtos, mesmo quando sejam manifestamente lapidares.

DIRCE

*Stand close around, ye Stygian set*
*With Dirce in one bark convey'd,*
*Or Charon seeing, may forget*
*That he is old, and she a shade.*



("Fechai-vos à sua volta, estígio bando, / Que com Dirce na barca estais viajando. / Talvez Caronte esqueça, ao avistá-la, / Que está senil e que ela é sombra rala.)

Moral: um homem desejoso de manter determinada tradição sempre fará melhor em descobrir, primeiramente, em que consiste.

Quem prefira uma "maneira de escrever" à linguagem viva, corre considerável perigo se não tiver uma cultura tão vasta quanto a de Landor, e grande parte dos poemas mais longos de Landor é ainda inacessível devido ao fato de sua linguagem estar sobremaneira afastada de qualquer outra que se tenha jamais falado.

Vai-se a Crabbe para conhecer a Inglaterra de 1810; em Landor pode-se encontrar uma verdadeira súmula: toda a cultura dos enciplopedistas reduzida a tamanho manuseável, nas *Imaginary Conversations,* respirando plena vida humana, revestida de corpo humano, e não meramente compilada.

Uma figura a opor a Voltaire. Não fosse a Cronologia! Voltaire se entregou ao TRABALHO revolvendo o lixo: os Bourbons, o estado de decadência e podridão totais do pensamento social francês.

Voltaire: 1694-1778
Landor: 1775-1864

São contemporâneos mentais. Landor aparece depois de o trabalho concluído; Rabelais, Pierre Bayle, Voltaire, Diderot, d'Holbach ou, mais longe ainda, Bude, Lorenzo Valla, Landor os retoma; se se quiser uma introdução cômoda, têm-se as *Conversations,* escritas na época de Stendhal (1783-1842).

O contemporâneo inglês de Voltaire foi, cronologicamente, Samuel Johnson (1709-84), arrolado como "moralista, ensaísta e lexicógrafo", uma figura divertida, um absurdo, o inglês caricato de Goldoni, 1707-93, admirável porque não se sujeitava a lamber botas, mas intelectualmente "fuori del mondo", vivendo no século XVII no que dizia respeito à Europa.

Muito possivelmente, a maior inteligência da Inglaterra de seu tempo, a não ser pelos meses que Voltaire passou em Londres.

Os diálogos de Landor são mais ricos que os de Fontenelle, mas Fontenelle nascera em 1657 e morrera em 1757.

A contribuição de Landor difere da que Chaucer infundiu à sua matéria continental, mas vale a pena examinar o paralelo. No caso de Landor, deve-se computar a diferença de tempo. Ele estava tão adiante de sua época britânica que o país não podia contê-lo, e Anatole France, em certo sentido, seguiu o rastro de Landor, na memória dos vivos; em verdade, até o dia de sua morte, foi homem de muito menor importância.

RECAPITULANDO:

CHAUCER como contemporâneo, participando da vida continental da época, no espírito do continente, conquanto sua técnica fosse, em parte, velha de séculos.

SHAKESPEARE (Jacques Père, pronuncie-se Shaxpear, porque o J ou era pronunciado duro ou confundido com I) escrevendo peças do século XVI com matéria italiana do século XV. O teatro italiano dera a commedia dell'arte, e a oratória italiana, matéria tribunícia, exemplo do discurso florido. Shakespeare já vê a Europa de fora.

LANDOR 80% retrospectivo, embora não se deva entender que ele não estivesse plantando estacas na lama e preparando alicerces — os quais, em grande parte, não foram usados pelos seus sucessores.

DOCUMENTO

In Mantua territory half is slough,
Half pine-tree forest, maples, scarlet oaks
Breed o'er the river-beds, even Mincio chokes
With sand the summer through, but 'tis morass
In winter up to Mantua walls. There was,
Some thirty years before this evening's coil,
One spot reclaimed from the surrouding spoil;
Goito, just a castle built amid
A few low mountains; firs and larches hid
Their main defiles and rings of vineyard bound
The rest . . . . .
You gain the inmost chambers, gain at last
A maple-panelled room; that haze which seems



Floating about the panel if there gleams
A sunbeam over it, will turn to gold
And in light-graven characters unfold
The Arab's wisdom everywhere; what shade
Marred them a moment, those slim pillars made,
Cut like a company of palms to prop
The roof, each kissing top entwined with top,
Leaning together; in the carver's mind
Some knot of bacchanals, flushed cheek combined
With straining forehead, shoulders purpled, hair
Diffused between, who in a goat skin bear
A vintage; graceful sister-palms! But quick
To the main wonder, now. A vault, see; thick
Black shade about the ceiling, though fine slits
Across the buttress suffer light by fits
Upon a marvel in the midst. Nay, stoop—
A dullish grey-streaked cumbrous font, a group
Round it—each side of it, where'er one sees—
Upholds it; shrinking Caryatides
Of just-tinged marble like Eve's lillied flesh
Beneath her maker's finger when the fresh
First pulse of life shot brightening the snow,
The font's edge burthens every shoulder, so
They muse upon the ground, eyelids half closed,
Some, with meek arms behind their backs disposed,
Some, crossed above their bosoms, some, to veil
Their eyes, some, propping chin and cheek so pale,
Some, hanging slack an utter helpless length
Dead as a buried vestal whose whole strength
Goes, when the grate above shuts heavily,
So dwell these noiseless girls, patient to see
Like priestesses because of sin impure
Penanced forever, who resigned endure,
Having that once drunk sweetness to the dregs.
And every eve, Sordello's visit begs
Pardon for them; constant at eve he came
To sit beside each in her turn, the same
As one of them, a certain space; and awe
Made a great indistinctness till he saw
Sunset slant cheerful through the buttresschinks,
Gold seven times globed; surely our maiden shrinks
And a smile stirs her as if one faint grain
Her load were lightened, one shade less the stain
Obscured her forehead, yet one more bead slipt
From off the rosary whereby the crypt
Keeps count of the contritions of its charge? (*)

ROBT. BROWNING 1812-89

(*) Ver na 3.ª parte a tradução deste poema. (N. do T.)

Débeis mentais da época vitoriana proclamaram que este poema era obscuro e os predecessores de Z, Y, X, Q, N e companhia costumavam vangloriar-se sorridentes, sob o peso da cangalha: "Apenas dois versos de Sordello são inteligíveis".

Conforme assinalou Renan: "Il n'y a que la bêtise humaine qui donne une idée de l'infini" ("Só mesmo a estupidez humana é que pode dar uma idéia do infinito").

Browning já alcançara tal limpidez de narrativa e já havia publicado Sordello à idade de 28 anos (A. D. 1840).

Existe certa lucidez de som que, a meu ver, com dificuldade se encontrará alhures em inglês, e pode-se muito bem ter de remontar à *Divina Commedia* para deparar uma narrativa continuada com tamanha clareza de contornos, sem tropeços e sem impedimentos *verbais*.

Ver-se-á que o autor está contando algo, não simplesmente produzindo ruídos, e que não torna os sons gomosos. A "beleza" não é um ornamento aplicado; é algo que faz a imagem mental mais definida. O autor não vive à caça de palavras alevantadas, eloqüentes; há uma enorme variedade no que respeita à rima, mas o leitor não se dá conta.

Mais uma vez, como no caso de Golding, o leitor deve ler o texto como prosa, fazendo as pausas requeridas pelo sentido e não martelando as terminações dos versos.

## Whitman

De um exame de Walt feito há doze anos atrás, este autor ficou com a impressão de que ele, Whitman, escrevera trinta páginas bem escritas; agora, não consegue encontrá-las. Os erros de Whitman são superficiais; ele dá bem uma imagem de seu tempo: escreveu história moral, assim como Montaigne escreveu a história de sua própria época. Pode-se aprender mais acerca dos Estados Unidos do século XIX com Whitman do que com qualquer um dos escritores que ou se abstiveram de perceber, ou limitaram seu registro ao que lhes haviam ensinado era expressão literária conveniente. A única maneira de apreciar inteiramente Whitman é concentrar-se na sua significação fundamental. Se o leitor insistir, porém, em dissecar-lhe a linguagem, provavelmente descobrirá que ela está errada NÃO porque seu autor infringisse aquelas que, na época, eram consideradas "as regras", e sim porque se conforma espasmodicamente a isto ou aquilo; porque recorre esporadicamente a um pouco de metro "regular", usa um pouco de linguagem literária e põe seus adjetivos onde eles jamais figuram na linguagem comum. Sua melhor escritura ocorre quando ele se liberta de todo esse arame farpado.



Certamente o último autor a ser experimentado em classe.

Em geral, não crêio que o ensino possa fazer muito mais que não seja denunciar obras espúrias, levando assim o estudante gradualmente às obras válidas. A burla, a tapeação, a falsificação são tão comuns que passam desapercebidas. Neste campo, o estudante pode tirar proveito da experiência do instrutor. A natural destrutividade dos jovens pode funcionar vantajosamente: a excitação da caça, o prazer da busca podem, em circunstâncias favoráveis, avivar o estudo.

Pois é só a paciência mais madura que alcança pôr de parte o erro honesto de um autor e revelar inépcia, irrealização, exotismo ou passadismo em proveito de um núcleo sólido.

Assim, muitas pessoas inteligentes negligenciaram os versos de Thomas Hardy, embora o autor do *Mayor of Casterbridge* esteja oculto por trás delas.

O sentido, o poder da narrativa pode sobreviver a QUALQUER truncamento. Se um homem tem algo a contar e é capaz de concentrar-se nisso, recusando-se a preocupar-se com suas próprias limitações, o leitor, ao fim e ao cabo, o descobrirá, e dose alguma de desmando professoral ou fuzilaria teórica terá qualquer efeito real sobre o estado civil do autor. Rios de tinta correram para acusar o Sr. Kipling de vulgaridade (isto ocorreu antes do nascimento do atual leitor), de ser ele um jornalista, etc., etc.

As Nobres Damas e as Pequenas Ironias de Thomas Hardy sempre encontrarão leitores, a despeito de todas as teorias francesas do mundo.

Maior número de escritores malogra por falta de caráter que por falta de inteligência.

O domínio da técnica não é alcançado sem pelo menos certa persistência.

A principal causa da má literatura é a econômica. Muitos autores querem dinheiro ou precisam dele. Tais escritores podem ser curados com uma aplicação de notas.

A outra causa é o desejo que os homens tem de narrar o que não sabem ou inculcar carência por plenitude. Estão descontentes com o que têm a dizer e querem que uma gota de compreensão encha um galão de verbiagem.

Um autor que tenha dose muito pequena de conteúdo verdadeiro pode torná-lo base de duradoura mestria formal, contanto que não o enfune nem falsifique: veja-se, por exemplo, *Aucassin,* as *Canzoni* de Arnaut, *Dáfnis e Cloé.*

A plenitude das letras não está limitada por exclusividade de primeva que funcione contra *toda* sorte de ser ou talento humano, mas apenas contra os moedeiros falsos, os homens que não mergulham seu metal no ácido do fato conhecido ou acessível.



# TRATADO DE MÉTRICA

Ouvi uma bela senhora suspirar: "Gostaria que alguém escrevesse um bom tratado de prosódia."

Como ela havia sido uma famosa intérprete de Ibsen, isso não foi simples diletantismo, mas o desejo sincero de algo cuja falta se fizera sentir. À parte o *De Vulgari Eloquio* de Dante, encontrei apenas um tratado de métrica que tinha um mínimo de valor. Ele é italiano, está esgotado e não tem nenhuma celebridade.

A confusão do público é fácil de explicar: a vontade de conseguir alguma coisa por nada ou de aprender uma arte sem trabalho.

Feliz ou infelizmente, as pessoas PODEM escrever coisas que passam por poesia, antes de terem estudado música.

A questão é extremamente simples. Parte do que um músico TEM que saber é empregado em escrever com palavras; não há "leis" ou "diferenças" especiais a respeito *dessa parte.* Os poetas se permitem grande relaxamento ou imprecisão quanto à *altura.* Pode um poeta ser tão grande como o Sr. Yeats e ainda pensar que não sabe distinguir uma nota de outra.

O Sr. Yeats provavelmente saberia distinguir um *sol* de um *si,* mas se sente feliz em pensar que não sabe, e certamente seria incapaz de assobiar uma simples melodia no tom. Apesar disso, antes de começar a escrever um poema ele é capaz de "ter uma toada na cabeça".

Ele é muito sensível a uma gama limitada de ritmos.

O ritmo é uma forma recortada no TEMPO, assim como o desenho é um ESPAÇO determinado.

Uma melodia é um ritmo em que a altura de cada elemento é fixada pelo compositor.

(Altura: o número de vibrações por segundo.)

Eu disse a um brilhante compositor[1] e aluno de Kodaly:

— Essa gente não consegue fazer uma melodia, eles não conseguem fazer uma melodia de quatro compassos.

— Quatro compassos? — ele rugiu em resposta. Eles não conseguem fazer uma nem de DOIS compassos!

A música é tão mal-ensinada que eu não sugiro a nenhum pretendente a poeta que se sepulte num conservatório. Mas a *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire de Laurencie et Lavignac*[2] tem uma excelente seção sobre métrica grega, melhor que qualquer uma que se pode encontrar em uso nos departamentos de língua grega das universidades.

Ao escrever um verso (e depois construir os versos em grupos) temos certos elementos primários, a saber:

Os vários "sons articulados" da linguagem, isto é, de seu alfabeto, e os vários grupos de letras nas sílabas.

Essas sílabas têm diferentes pesos e durações:

A. pesos e durações originais

B. pesos e durações que parecem naturalmente impostos a elas por outros grupos de sílabas ao seu redor.

Este é o material com o qual o poeta recorta seu desenho no TEMPO.

Se ele não tiver uma sensibilidade para o tempo e as diferentes qualidades do som, esse desenho será tão malfeito e desinteressante como o de um mau desenhista.

O mau desenhista é mau porque não é capaz de perceber o espaço e as relações espaciais e, portanto, não sabe como manipulá-los.

(1) Tibor Serly.
(2) Publicada por Delagrave, Paris.



O mau poeta é um chato porque é incapaz de perceber o tempo e as relações temporais e não sabe, portanto, delimitá-los de um modo interessante, por meio de sílabas mais longas ou mais curtas, mais pesadas ou mais leves, e das diversas qualidades de som que são inseparáveis das palavras de sua língua.

O que espera ele? Que essa capacidade lhe caia do céu? Ele espera treinar e controlar essa capacidade sem o trabalho que até o mais medíocre dos músicos tem para estar habilitado a tocar trompa numa orquestra, e o resultado é muitas vezes, e muito justamente, menosprezado pelos membros sérios de sua profissão.

A simetria ou as formas estróficas ACONTECERAM naturalmente na poesia lírica quando um homem estava cantando um poema longo ao som de uma melodia curta, que ele tinha de repetir muitas vezes. A simetria não tem nenhum tabu nem é nenhuma entidade sacrossanta. É um dos muitos artifícios, algumas vezes mero expediente, outras vezes recurso vantajoso para certos efeitos.

É difícil dizer quem sofreu mais, se a música, por ter sido ensinada, ou a poesia, por não ter professores. A música, neste último século de infâmia e degradação humana, acabou afundando, em largas porções, num pântano sonoro.

De modo geral, pode-se dizer que a deliqüescência do ensino em qualquer arte ocorre da seguinte maneira:

I — Um mestre inventa uma "bossa", ou processo para realizar uma função particular, ou uma série limitada de funções.

Os alunos adotam a "bossa". Muitos deles usam-na com menos talento que o mestre. O próximo gênio pode aperfeiçoá-la ou trocá-la por algo mais apropriado aos seus objetivos.

II — Aí aparece o pedagogo ou o teórico engomado e proclama aquela "bossa" como uma lei ou norma.

III — Então a burocracia se forma e um secretariado de cabeças-de-alfinete ataca todo novo gênio ou toda nova forma de inventividade por não obedecer à lei e por perceber algo que o secretariado não percebe.

Os grandes sábios, quase sempre, não tomam conhecimento das tolices da classe professoral. Friedrich Richter pode proclamar que as regras do contraponto e da harmonia nada tem a ver com a composição; Sauzay pode erguer os braços e afirmar que quando Bach compunha, ele o fazia por uma série de "processos", cujo segredo nos escapa; a aspereza do primeiro e o desespero não inteiramente patético do segundo não tem nenhum efeito apreciável sobre as milhares de ovelhas que são levadas para a fornada anual.

A maior parte das artes atinge os seus efeitos usando um elemento fixo e um variável.

De uma perspectiva empírica, o verso tem usualmente um elemento fixo e outro variável; qual dos elementos deve ser fixo e qual deve variar, e até que ponto é o problema do autor.

Alguns poetas optaram pela pancada como limite.

Alguns preferiram demarcar o seu curso com repetições de consoantes; outros, com terminações semelhantes de palavras. Tudo isso é matéria de detalhe. Podemos fazer uma lista puramente empírica de táticas bem-sucedidas ou compilar um catálogo dos nossos poemas prediletos. Mas não podemos dar uma receita para compor uma melodia mozartiana na base de "tome uma semínima, uma colcheia e uma semicolcheia, etc."

Ninguém pede a um professor de arte uma receita para fazer um desenho de Leonardo da Vinci.

Daí o extremo tédio que causam a documentação professoral e as pretensas teses sobre prosódia.

A resposta é:

ATENTE para o som que isso faz.

## II

O leitor que entendeu a primeira parte deste capítulo não tem necessidade de ler a segunda. Nada é mais chato do que um relatório dos erros que não se cometeram.

O ritmo é uma forma recortada no tempo.

. . . . .



A noção de que a mente, de um indivíduo ou de um país, pode decair e exalar todos os desagradáveis vapores da decomposição lamentavelmente caiu em desuso. O inferno de Dante era o daqueles que perderam o incremento da inteligência com o pecado capital. Shakespeare, depurando o velho e áspero conceito católico, se refere à ignorância meramente como escuridão.

Na época em que Thomas Jefferson tomava notas, amadoristicamente, sobre o que parecia ser a prática corrente da versificação inglesa, a cultura geral, especialmente entre os escrevinhadores, parece ter descido a zero e ter passado à negação infinita. O recorde máximo deve ter ocorrido na *North American Review* durante a intumescência do coronel Harvey. Durante esse período em que as elites dirigentes da América tinham se refugiado em porões que mal podiam ser vislumbrados através das grades da censura, o mencionado comitê editorial rejeitava versos aliterativos sob a alegação de se haverem repetido consoantes contra a advertência de Tennyson.

Coisa semelhante sucedeu com uma recente censura professoral à tradução que Laurence Binyon fez do Inferno de Dante. Ao que tudo indica, o crítico ignorava totalmente a natureza silábica do verso italiano, que é composto de vários grupos silábicos e não apenas de uma enfiada de palavras com acento nas sílabas n.º 2, 4, 6, 8 e 10 de cada linha.

Você não esperaria criar uma melodia mozartiana ou um tema de Bach simplesmente golpeando notas alternadas ou alternando semínimas e colcheias.

Muita confusão provém da incapacidade de distinguir acentuação tônica de duração.

Certos professores não foram capazes de compreender a "regularidade" do hexâmetro clássico.

O chamado hexâmetro datílico NÃO teve origem num ÚNICO tipo de verso.

Existem, matematicamente, 64 formas gerais básicas dele, das quais 20 ou 30 provavelmente constituíram formas de uso comum, e diversas se tornaram proezas ou raridades.

Isso sem contar a cesura variável (uma pausa em algum ponto do verso) e os diversos matizes.

É evidente que uma variedade de verso originária DE uma colônia de 64 diferentes formas gerais ou arquetípicas de ritmo há de compendiar muito mais coisas e adaptar-se muito melhor a uma grande quantidade de fala real do que uma série de variantes originárias de um único tipo de verso, quer seja ele medido pela duração quer pela acentuação alternada de suas sílabas,

especificamente:

ti tum ti tum ti tum ti tum ti tum

do qual cada variante é tratada como uma exceção.

O número legal de sílabas do hexâmetro clássico variava de 12 a 18.

Quando os dramaturgos gregos desenvolveram ou continuaram a anterior prosódia grega, chegaram a formas corais totalmente "livres", embora uma superestrutura de terminologia tenha sido grudada a eles por analistas que nem Ésquilo nem Eurípedes teriam tido o menor interesse em ler.

Essas terminologias foram provavelmente inventadas por gente que nunca ESCUTOU versos e que provavelmente seria incapaz de distinguir a andadura de Dante da de Milton se tivesse ouvido sua poesia em voz alta.

Acredito que os "versos livres" de Shakespeare vão de 10 a 17 sílabas, mas não tenho intenção de contá-los novamente ou recenseá-los.

Nenhuma dessas nugas professorais tem nada a ver com a questão.

Homero não perguntava qual das 64 fórmulas permitidas deveria usar no seu próximo verso.

A ESTROFE

A razão de ser da forma estrófica já foi exposta. A melodia medieval, obviamente, demandava um número aproximadamente igual de sílabas em cada estrofe, mas como a duração das notas não era estritamente estabelecida, a própria melodia era sujeita a variações, dentro de certos limites. Tais limites eram fixados em cada caso pela precisão auditiva do trovador.



Na expressão de Flaubert: "Pige moi le type!" Encontrem-me um sujeito que, partindo das 64 matrizes gerais de ritmo, sem ter nada a dizer ou, mais especificamente, nada de aparentado ou afim com a necessidade original que criou essas matrizes, seja capaz de fazer poesia como a dos trovadores ou pelo menos de manter o leitor acordado.

Quanto ao caso do Prof. Wubb, ou que outro nome tenha — o ignorante de uma geração se põe a baixar leis e os meninos crédulos da geração seguinte tratam de obedecê-lo.

## III

O povo amou o homem que disse: "Olha dentro do teu coração e escreve." E aprovou Uc St. Circ ou qualquer outro que escreveu: "Ele fez canções porque tinha vontade de fazer canções e não porque o amor o levou a fazê-las. E ninguém prestou muita atenção nem a ele nem à sua poesia."

Tudo isso está infinitamente longe da superstição de que a poesia não é uma arte ou de que a prosódia não é uma arte COM LEIS.

Mas como as leis de qualquer arte, não se trata de normas fixadas por decreto. "La sculpture n'est pas pour les jeunes hommes", disse Brancusi. Hokusai e Chaucer deram testemunhos semelhantes.

Os pretensos tratados que dão receitas para a métrica são tão imbecis como o seria um livro que fornecesse medidas para produzir uma obra-prima à la Botticelli.

A proporção, as leis da proporção. Pier della Francesca, que refletiu mais sobre o assunto, sabia mais que os pintores que não se deram ao trabalho de fazê-lo.

"La section d'or"[1] certamente auxiliou os arquitetos mestres. Mas a gente aprende a pintar pelo olho, não por álgebra. A prosódia e a melodia são apreendidas pelo ouvido atento e não por um índex de nomenclaturas ou pela noção de que tal ou qual pé se denomina espondeu. Dê ao seu desenhista 64 moldes das "curvas mais comuns de Botticelli". Ele será capaz de fazer uma obra-prima?

Jamais recuperaremos a arte de escrever *poesia para ser cantada* até que saibamos prestar alguma atenção à seqüência ou escala de vogais no verso e das vogais que terminam o grupo de versos numa série.

(1) Tradição da proporção arquitetural.



TERCEIRA PARTE

# MINI-ANTOLOGIA DO PAIDEUMA(*) POUNDIANO

(*) *Paideuma*: a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos.

## HOMERO (séc. IX A.C.)

### *Do Canto 11 da Odisséia* (*)

E descemos então para o navio, e
Quilha contra as ondas, rumo ao mar divino, içamos
Mastro e vela sobre a nave negra,
Ovelhas a bordo, e também nossos corpos
Pesados de pranto, e os ventos da popa
Nos lançaram ao largo, as velas infladas,
Por arte de Circe, a de bela coifa.
Sentados no meio do barco, vento premindo o leme,
A todo o pano, singramos até o fim do dia.
Sol rumo ao sono, sombras sobre o oceano,
Chegamos ao limite da água mais funda,
Às terras cimerianas, cidades povoadas
Cobertas de névoa espessa, jamais devassada
Por brilho do sol, nem
Quando tende às estrelas, nem
Quando volve o olhar do céu,
Treva a mais negra sobre homens tristes.
Reflui o oceano, chegamos ao lugar
Predito por Circe.
Aqui cumpriram ritos Perimedes e Euríloco,
Puxando a espada do flanco
Cavei o fosso de um côvado de lado;
Vertemos libações a cada um dos mortos,
Hidromel primeiro, depois vinho doce, água e farinha
[branca.
Então muitas preces orei sobre as débeis cabeças dos
[mortos;
E quando em Ítaca, touros estéreis dos melhores
Em sacrifício, a pira coberta de oblações,
Uma ovelha só para Tirésias, negra e ovelha-guia.

Sangue escuro escorreu no fosso,
Mortos cadavéricos, almas saídas do Érebo, de noivas,
De jovens, de velhos que muito sofreram;
Almas manchadas de lágrimas recentes, virgens tenras,
Homens muitos, golpeados com lanças de bronze,
Restos de guerra, armas vermelhas,
Amotinaram-se a meu redor, clamando;
Pálido, gritei a meus homens por mais vítimas;
Dizimaram os rebanhos, bronze contra ovelha;
Verti ungüentos, invoquei os deuses,
Plutão, o forte, e louvei Prosérpina;
Nua a espada esguia,
Sentei-me, contive o ímpeto dos mortos impotentes,
Até ouvir Tirésias;
Mas antes veio Elpenor, nosso amigo Elpenor,
Insepulto, largado na terra larga,
Membros que abandonáramos na casa de Circe,
Sem pranto, sem manto, pois outros feitos urgiam.
Lastimável espírito. E gritei rápidas palavras:
"Elpenor, como chegaste a esta praia escura?
A pé, ultrapassando os marinheiros?"
E ele grave:
"Má sorte e muito vinho. No mirante de Circe
Adormeci. Rolei pela longa escada,
Bati no contraforte,
Partido o nervo da nuca, a alma buscou o Averno.
Porém a ti, ó Rei, suplico: sem manto, sem pranto,
[recorda-me,
Reúne minhas armas num sepulcro junto ao mar, e grava:
*Um homem sem fortuna e um nome por fazer.*
E ergue nele o remo, que usei entre os amigos."

(Tradução de Augusto e Haroldo de Campos
e Décio Pignatari, via Ezra Pound)

(*) Este é, na verdade, o início do Canto I, dos *Cantos*, de Ezra Pound. O texto poundiano não é uma tradução direta de Homero, mas uma paráfrase da versão latina de Andreas Divus Justinopolitanus (1538). Para mais detalhado conhecimento de Divus e seu texto, consultar "Translators of Greek: Early Translators of Homer", em *Literary Essays of Ezra Pound*.



## SAFO (séc. VII-VI A.C.)

1

em torno a Silene esplêndida
os astros
recolhem sua forma lúcida
quando plena ela mais resplende
alta
argêntea

2

morto o doce Adônis
e agora,
Citeréia,
que nos resta?
lacerai os seios,
donzelas,
dilacerai as túnicas

(Tradução de Haroldo de Campos)

## DA ANTOLOGIA CLÁSSICA CHINESA COMPILADA POR CONFÚCIO (551-479 A.C.)

*Ode 93*

moças como nuvem
na porta este
como nuvem e este
coração resiste

lenço de seda cinza
veste de seda simples
só ela para mim
(tambor e címbalos!)
existe

moças como junco
no portão de ameias
como junco e junto
o coração desdenha

pano de cor garança
veste de seda branca
só ela me deixa
(vermelho garança)
tremor de beleza

(Tradução de Haroldo de Campos)



*Ode 274*

Mão de Rei Wu
não cai, só sua.
Não faz qual sol
luz só de dia.

Shang- Ti (no céu)
fez reis Ch'eng e K'ang;
mol dou os réis;
ta lhou- lhes luz.

Gongo, flau ta soam,
tam- tam no tom,
som do bom grão
se ou ve en tão.

Quem faz, faz bem.
Quem não, tem fim.
Um dom do chão
vem com o grão.

(Tradução de Augusto de Campos, via Ezra Pound)

## LI T'AI PO (701-762)

*Improviso*

Nuvens
são
cambraias

Pétalas
tuas
faces

Brisa
que farfalha
nas varandas
altas

Cristaliza
orvalho
diamantes
de água

Se não posso
vê-la
nos píncaros
de jade

Sob a lua
ei-la
no pavilhão
de jaspe

(Tradução de Haroldo de Campos)



*Lamento do Guardião da Fronteira*

Pelo Portão do Norte sopra o vento carregado de areia,
Solitário desde a origem do tempo até agora!
Árvores caem, no outono a relva amarelece.
Galgo torres e torres
para vigiar a terra bárbara:
Desolado castelo, o céu, o amplo deserto.
Nenhum muro de pé sobre esta aldeia.
Ossos alvos com milhares de geadas,
Altas pilhas, cobertas de árvores e grama;
Quem fez com que isto acontecesse?
Quem trouxe a cólera imperial flamante?
Quem trouxe o exército com tambores e tímbales?
Bárbaros reis.
De uma primavera suave a um outono de saque e sangue,
Trezentos e sessenta mil,
E tristeza, tristeza como chuva.
Tristeza para ir, tristeza no regresso.
Desolados, desolados campos,
E nenhuma criança de campanha sobre eles,
Não mais os homens para o ofensa e a defesa.
Ah! Como sabereis de toda esta tristeza
no Portão do Norte,
Com o nome de Rihaku (*) esquecido
E nós, guardiões, pasto dos tigres?

(Tradução de Augusto de Campos, via Ezra Pound)

(*) *Rihaku,* nome japonês de Li T'ai Po.

## CATULO (84-c.54 A.C.)

### *Vivamos, Mea Lesbia, Atque Amemus*

Vivamos, minha Lésbia, e amemos,
e as graves vozes velhas
— todas —
valham para nós menos que um vintém.
Os sóis podem morrer e renascer:
quando se apaga nosso fogo breve
dormimos uma noite infinita.
Dá-me pois mil beijos, e mais cem,
e mil, e cem, e mil, e mil e cem.
Quando somarmos muitas vezes mil
misturaremos tudo até perder a conta:
que a inveja não ponha o olho de agouro
no assombro de uma tal soma de beijos.

### *Tam Gratus Est Mihi*

Tão caro a mim quanto à moça
de pernas ágeis (dizem)
a maçã de ouro
graças à qual desatou a cintura
longamente ligada.



### *Salve, Nec Minimo Puella Naso*

Salve, moça de nariz não mínimo,
de pé não lindo,
de olhos não negros,
de dedos não longos,
de boca não breve,
de linguagem não muito distinta,
amiga do debochado Formiano.
A ti, beleza de província,
comparam minha Lésbia?

Ó século sem graça e sem raça.

### *Nil Nimium Studeo, Caesar*

Não faço o mínimo, César, para te agradar,
Nem quero saber se és branco ou preto.

**(Traduções de Haroldo de Campos)**

## OVÍDIO (43 A.C. — 16 D.C.)

### *Do Livro III das Metamorfoses* (*)

O navio aportou em Scio,
os homens queriam água da fonte,
E perto da nascente um menino, tonto com o mosto
[da uva,
"Para Naxos? Sim, nós te levamos para Naxos,
vem conosco, garoto." "Não por aí!"
"Mas este é o caminho de Naxos."
E eu disse: "É um bom barco."
E um foragido italiano
me atirou contra os cabos da proa,
(Procurado por crime na Toscana)
E os vinte contra mim,
Loucos pelo preço de um escravo.
E afastaram o navio de Scio,
Desviaram a rota...
E o menino despertou com o tumulto,
E olhou para além da proa,
para o leste, para o estreito de Naxos.
Milagre do deus, então, milagre:
Navio imóvel
No redemoinho,
Hera nos ramos, Rei Penteu,
uvas sem semente, de espuma do mar,
Hera nas vigias.
Sim, eu, Acetes, estava lá,
e o deus a meu lado,
Água fluindo sob a quilha,
Onda contra popa,
e da proa esteiras correndo.
E onde era a amurada, agora videiras,
e trepadeiras onde era o cordame,
pâmpanos nas cavilhas,
Pesadas vinhas nas hastes dos remos,



E, de nenhuma parte, um sopro,
cálido sopro em meus tornozelos,
Sombras no espelho: feras,
uma cauda felpuda sobre o nada.
Rosnar de lince, e um acre odor de feras,
onde havia cheiro de alcatrão,
Resfôlego e pisadas de feras,
faísca de olhos o ar negro.
Céu tenso, seco, sem tempestade,
Resfôlego e pisadas de feras,
pêlos roçando meus joelhos,
Sussurro de aéreos casulos,
magras formas no *aether*.
E o navio como um casco no arsenal,
inerte como boi no guincho.
Costado imóvel no estaleiro,
cachos de uvas sobre os ganchos,
vácuo se encorpando.
Ar sem vida, ganhando nervos,
felino lazer de panteras,
Leopardos farejam uvas nas vigias,
Panteras agachadas junto à escotilha,
E o mar azul profundo à nossa volta,
verde e vermelho, sombras.
E Lieu: "Doravante, Acetes, meus altares,
Sem temer nenhum cativeiro,
sem temer nenhum felino dos bosques,
Ileso entre meus linces,
alimentando com uvas meus leopardos,
Olíbano é meu incenso,
as vinhas crescem em meu louvor."

Ondas agora mansas nas correntes do leme,
Negro focinho de um delfim
onde fora Licabs,
Escamas sobre os remadores.
E eu reverencio.
Eu vi o que vi.
Quando trouxeram o menino eu disse:
"Há um deus nele,
embora eu não saiba que deus."

E me jogaram contra os cabos da proa.
Eu vi o que vi:
A face de Medon, cabeça de um dourado,
Braços definhando em barbatanas. E tu, Penteu,
Melhor ouvires a Tirésias e a Cadmo,
ou a sorte desertará de ti.

(Tradução de Augusto e Haroldo de Campos
e Décio Pignatari, via Ezra Pound)

(*) Trata-se de fragmento do Canto III, dos *Cantos*, de Ezra Pound, correspondente ao episódio ovidiano em que o marinheiro Acetes conta ao Rei Penteu a fábula de Baco (Lieu) transfigurado em menino.



## de O NAVEGANTE (*) (séc. X)

Possa eu contar em veros versos vários,
No jargão da jornada, como dias duros
Sofrendo suportei.
Terríveis sobressaltos me assaltaram
E em meu batel vivi muitos embates,
Duras marés, e ali, noites a fio,
Em vigílias sem fim fiquei, o barco
Rodopiando entre os recifes. Frio-aflitos
Os pés pela geada congelados.
Granizo — seus grilhões; suspiros muitos
Partiram do meu peito e a fome fez
Feridas no meu brio. Para ver
Quanto vale viver em terra firme,
Ouçam como, danado, em mar de gelo,
Venci o inverno a vogar, pobre proscrito,
Privado de meus companheiros;
Gosma de gelo, granizo-grudado,
Sem ouvir nada além do mar amargo,
A onda froco-fria e o grasnido do cisne
No meu ouvido como um gruir de ganso,
Riso de aves marinhas sobre mim,
Pés d'água, entre penhascos, contra a popa,
Plumas de gelo. E às vezes a águia guaia
Com borrifos nas guias.
Nenhum teto
Protege o navegante ao mar entregue.
É o que não sabe o que vai em vida mansa,
Rico e risonho, os pés na terra estável,
Enquanto, meio-morto, mourejando,
Eu moro em móvel mar.

(Tradução de Augusto de Campos, via Ezra Pound)

(*) Cf. nota à pág. 52. (N. do T.)

## GUILLAUME DE POICTIERS (1071-1127)

*Canção*

Quero que saibam o valor
Da canção, se de boa cor,
Que elaborei com meu calor:
Neste mister eu levo a flor,
    Ninguém me bate,
Irei prová-lo assim que for
    Dado o remate.

Conheço bem senso e loucura,
Conheço honra e desventura,
Já senti pavor e bravura;
Mas se propõem jogo de amor
    Não fico atrás.
Escolho sempre o que é melhor
    Do que me apraz.

Conheço bem quem me quer bem
E sei quem me quer mal também,
Quem ri de mim, quem me convém,
E se de mim se achega alguém
    Sei muito mais:
Como saber prezar a quem
    Prazer lhe faz.

Bem haja aquele de onde vim,
Pois que soube fazer de mim
Alguém tão bom para esse fim;
Que eu sei jogar sobre coxim
    De qualquer lado;
Não há ninguém que o faça assim,
    Por mais dotado.

Bendigo a Deus e a São Julião
Por tão bem cumprir a missão



E jogar com tão boa mão.
Se alguém precisa de lição,
    Que venha logo:
As que vierem voltarão
    Sabendo o jogo.

Chamam-me "o mestre sem defeito":
Toda mulher com quem me deito
Quer amanhã rever meu leito;
Neste mister sou tão perfeito,
    Tenho tal arte,
Que tenho pão e pouso feito
    Por toda a parte.

E não me digam que isso é prosa.
Ainda outro dia tive a prova,
Jogando uma partida nova.
Saí-me bem no meu primeiro
    Lance de dados;
Não vi os de nenhum parceiro
    Tão bem jogados.

Mas ela disse, com desprezo:
"Os vossos dados não têm peso,
Vos desafio a uma outra vez."
E eu: "Montpelier não vale o preço
    Destes pedaços."
E ergui-lhe o avental xadrez
    Com os dois braços.

Depois de erguer o tabuleiro,
    Joguei os dados:
Dois foram cair colados,
    E o terceiro

Feriu no meio o tabuleiro.
    E estão lançados.

(Tradução de Augusto de Campos)

## BERTRAN DE BORN (1140-1210)

### *Sirventes*

Um serventês que em nada falha
E que não me custa uma palha
Compus, para dizer com arte
Que irmão ou primo me comparte
Do ovo à última migalha,
Mas se depois quer minha parte,
Não quero mais a comunalha.

Do meu lugar não me tresmalho.
Por maior que seja o trabalho
Que dão Ademar e Ricardo,
Ergo bem alto o estandarte.
A rixa agora os atrapalha:
Se não houver rei que os aparte,
Amigo a amigo se estraçalha.

Guilherme de Gourdon, bimbalha
Grande sino em vossa muralha,
E eu vos estimo, Deus nos guarde!
Mas que sois frouxo e sois covarde,
De vós assim já se assoalha
Aos viscondes, se não entrardes
Junto com eles na batalha.

O dia todo me esfrangalho,
E esgrimo e resisto e retalho.
Movem-me guerra com alarde,
Já minha terra toda arde,
Não há valente nem paspalho
Que contra mim, ou cedo ou tarde,
Não arremeta seu chanfalho.

Debalde, como um espantalho.
Busco barões por todo atalho,
Na vanguarda ou na retaguarda,



Para fundir numa alabarda
De bom metal contra a canalha.
Que até os anéis de São Leonardo
São mais rijos do que essa tralha.

Talleyrand não trota nem malha,
Como os demais da sua igualha
Não sabe armar lança nem dardo.
Engorda só, como um lombardo;
De guardanapo e de toalha
Vai engrossando a pão e lardo:
A boa vida o amortalha.

A Périgord, junto à muralha,
Onde o tumulto mais farfalha,
Virei armado em meu Baiardo,
E se topar algum testardo,
Verá meu gládio como talha:
Que irei servir ao molho pardo
Miolos mexidos com malha.

Barões, Deus vos tenha em resguardo
E vos anime e vos valha,
Para dizerdes a Ricardo
O que o pavão disse à gralha.

(Tradução de Augusto de Campos)

## BERNARD DE VENTADOUR (1148-1195)

*Quant Vey la Lauzeta Mover*

Ao ver a ave leve mover
Alegre as alas contra a luz,
Que se olvida e deixa colher
Pela doçura que a conduz,
Ah! tão grande inveja me vem
Desses que venturosos vejo!
É maravilha que o meu ser
Não se dissolva de desejo.

Ah! tanto julguei saber
De amor e menos que supus
Sei, pois amar não me faz ter
Essa a que nunca farei jus.
A mim de mim e a si também
De mim e tudo o que desejo
Tomou e só deixou querer
Maior e um coração sobejo.

Eu renunciei a me reger
Desde o dia em que os olhos pus
No olhar que vi transparecer
No belo espelho em que reluz.
Espelho, pois que te vi bem,
Morri na luz do teu reflexo
Como, perdido de se ver,
Narciso no seu próprio amplexo.

Nas mulheres não sei mais crer,
Nenhuma agora me seduz.
Se ela não quer me conhecer,
As desconheço em minha cruz.
Nenhuma delas me convém
E o que elas fazem não tem nexo,
De nenhuma quero saber,
Desprezo a todas do seu sexo.



Bem feminino é o proceder
Dessa que me roubou a paz.
Não quer o que deve querer
E tudo o que não deve faz.
Má sorte enfim me sobrevém,
Fiz como um louco numa ponte,
E tudo me foi suceder
Só porque quis mais horizonte.

Piedade já não pode haver
No universo para os mortais.
Se aquela que a devia ter
Não tem, quem a terá jamais?
Ah! como acreditar que alguém
De olhar tão doce e clara fronte
Deixe que eu morra sem beber
Água de amor na sua fonte?

Já que ela não me quer valer
E não se move com meus ais,
E nem sequer lhe dá prazer
Que a ame, não lhe direi mais.
Parto e abandono todo o bem,
Matou-me e, morto, lhe respondo.
Me vou, pois ela não me quer,
A amargo exílio, não sei onde.

Tristão, não devo mais dizer,
Só sei que vou, não sei aonde.
Calo o meu verso e o meu viver,
Da alegria e do amor me escondo.

(Tradução de Augusto de Campos)

## ARNAUT DANIEL (1180-1210)

### *Aura Amara*

Aura amara
branqueia os bosques, car-
come a cor
da espessa folhagem.
Os
bicos
dos passarinhos
ficam mudos,
pares
e ímpares.
E eu sofro a sorte:
dizer louvor
em verso
só por aquela
que me lançou do alto
abaixo, em dor
— má dama que me doma.

Foi tão clara
a luz do seu olhar,
que no meu cor-
ação gravou a imagem.
Dos
ricos
rio, seus vinhos,
damas e ludos
parec-
em-me vulgares.
Só tenho um norte:
morrer de amor
imerso
no olhar da bela
que me tomou de assalto,
seu servidor
ser, dos pés à coma.



Amor, pára!
Que queres mais provar?
É inútil tor-
turares o teu pagem,
só os
picos
dos teus espinhos
pontiagudos
dares,
flor negares.
A alma é forte,
mas o cor-
po inverso
já se rebela
e quer de um salto
colher a flor
de boca, beijo e aroma.

Se me ampara,
essa a quem vivo a orar,
no calor
da sua hospedagem,
jus-
tifica os
meus descaminhos,
muda os
pesares
dos meus pensares.
Mas antes morte
me propor
adverso
do que perdê-la,
meu sobressalto.
Que o seu valor
é mais que qualquer soma.

Face cara
que me faz pervagar
sem temor,
atrás de uma miragem,
nos
becos,
pelos caminhos
mais desnudos,
por ares
e por mares,
em louco esporte.
Desprezo o humor
perverso
e, surdo, a ela
sobreamo, falto
de senso, amor
maior que a Deus tem Doma.

Vai, prepara
canções para doar,
trovador,
ao rei em homenagem.
Rús-
ticos
pães, duros linhos
serão veludos,
rarís-
simos manjares.
Parte com porte.
Embora em dor
subverso,
venera o anel. A
Aragon, baldo,
vai teu ardor,
pois quem comanda é Roma.



Ei-la em seu forte.
Combatedor
converso,
em sua cela
sou prisioneiro, Arnaldo.
Esse sabor
de amar ninguém me toma.

*Noigandres*

Vejo vermelhos, verdes, blaus, brancos, cobaltos
Vergéis, plainos, planaltos, montes, vales;
A voz dos passarinhos voa e soa
Em doces notas, manhã, tarde, noite.
Então todo o meu ser quer que eu colora o canto
De uma flor cujo fruto é só de amor,
O grão só de alegria e o olor de noigandres. (*)

(*) *noigandres, enoi gandres* — expressão provençal, de sentido incerto. Num de seus Cantos — o XX — EP narra este diálogo que teve com o notável provençalista alemão Emil Lévy a respeito da enigmática palavra: "...Sim, Doutor, o que querem dizer com *noigandres?*" / E ele disse: "Noigandres! NOIgandres! / Faz seis meses já / Toda noite, qvando fou dormir, digo para mim mesmo: / Noigandres, eh, *noi*gandres, / Mas que DIABO querr dizer isto!"

*Doutz braiz e critz*

Doces ais, gritos,
Árias, cantares, juras
Ouço das aves que pelo ar afora
Voam aos pares, como qualquer homem
Enamorado faz à amiga que ama.
Mas eu, ante a mais bela, a que me rendo,
Devo cantar de amor maior em obra
Sem fala falsa ou rima de costume.

Não houve atritos
Nem padeci torturas
Ao penetrar nas torres onde mora
A dama a quem desejo com mais fome
Do que nenhum mortal que o amor inflama,
Pois todo o dia gemo e me distendo
Pela dama melhor que as demais dobra
Como a beleza faz a ira ou ciúme.

Foram benditos
Meus votos pelas puras
Mãos dessa que proclamo por senhora,
Ouro diante do qual o bronze some.
Beijamo-nos e a dama, em doce trama,
O seu manto estendeu, me defendendo
Do vil bajulador, língua de cobra,
Que lança fel sob a fala de gume



Deus dos aflitos,
Que vistes com brandura
O cego Longus na mais dura hora,
Permiti que este amor que me consome
Se consume, afinal, em minha dama
E que eu, em sua câmara jazendo,
Seu belo corpo aos beijos rindo abra
E que o remire contra a luz do lume.

(Traduções de Augusto de Campos)

## GUIDO CAVALCANTI (c. 1259-1300)

### *Donna Mi Priegha*

PEDIU-ME uma Senhora
fale agora
Dum acidente
geralmente
forte
E de tal porte
que é chamado Amor

QUEM ora o nega
prove-o novamente
Mas um presente
entendedor
requeiro
Nem espero
de um baixo coração

CONHECIMENTO aberto a esta razão
Se não se apega
a natural sustento
Meu intento não
vai poder provar
Onde ele nasce e quem o faz criar

QUAL é sua virtude e sua potência
A essência
e depois o movimento
O encantamento
que há em dizer amar
E se alguém pode vê-lo à luz do olhar

NAQUELA PARTE
onde está memória



Assume estado
toma forma
qual
Na escuridade
diáfano de lume

QUE vem de Marte
e entre nós demora
Ele é criado
com sensível norma
Da alma costume
cordial
vontade

VEM da forma visível que se entende
E apreende
no possível intelecto
Sujeito
seu lugar e residência
Lá o pesar não acha permanência

POIS que de qualidade não descende
Resplende
feito seu perpétuo efeito
Deleite não alcança
mas vidência
A nada mais delega semelhança

NÃO é virtude
mas daquela vem
Perfeição
que se põe de tal
feição
Não racional
mas dos sentidos digo

FOGE à saúde
o juízo que mantém
Dando a intenção
como à razão

igual
Discerne mal
é deste vício amigo

De seu poder resulta às vezes morte
Se há forte
contradita a esse poder
Que deve ser
à vida predisposto
Não que da natureza seja oposto

Mas qual da perfeição quem porventura
Se descura
viver não se diria
Senhoria
lhe falta por sustento
Ou quem relega Amor a esquecimento

Produz-se quando
a volição é tal
Que ultrapassando
o natural
limite
Já não permite
o enfeite do descanso

Move mudando
a cor o riso em pranto
Enquanto o rosto
descomposto
faz
Paz não o tenta
e se verá que enfrenta

Com mais freqüência gente de vontade
Suspiros colhe
a nova qualidade
E os olhos move
a um sítio que é sem forma
Livra-se a ira e o fogo então assoma



Não pode imaginar quem não o prova
Que não se mova
mas que fique absorto
Nem gire em mira
de alegria ou jogo
Requer Amor ao mais e ao menos douto

Tira por similar
símile olhar
Faz o prazer
mais certo
parecer
Assim tão perto
está a descoberto

Agora sem crueza
os dardos lança
Beleza
que o temor se fez destreza
Merece a palma
a alma que ela alcança

Não pode ser no rosto percebido
Ferido
o homem cai branco no alvo
Quem ouve bem
forma não vê
nem algo
Se vê de Amor
que dessa forma vem

Fora da cor
fora da essência pura
Por noite escura
esquiva luz radia
Digno de fé
fora de vilania
Que dele
dele só nasce mercê

Voa seguramente vai canção
Aonde queiras tão bem trabalhada
Que tua razão
será sempre louvada
De pessoa que tenha entendimento
Estar com outras não é teu intento

(Tradução de Haroldo de Campos)



## DANTE ALIGHIERI (1265-1321)

### *Do Canto I do Inferno*

No meio do caminho desta vida
me vi perdido numa selva escura,
solitário, sem sol e sem saída.

Ah, como armar no ar uma figura
desta selva selvagem, dura, forte,
que, só de eu a pensar, me desfigura?

É quase tão amargo como a morte;
mas para expor o bem que eu encontrei,
outros dados darei da minha sorte.

Não me recordo ao certo como entrei,
tomado de uma sonolência estranha,
quando a vera vereda abandonei.

Sei que cheguei ao pé de uma montanha,
lá onde aquele vale se extinguia,
que me deixara em solidão tamanha,

e vi que o ombro do monte aparecia
vestido já dos raios do planeta
que a toda gente pela estrada guia.

Então a angústia se calou, secreta,
lá no lago do peito onde imergira
a noite que tomou minha alma inquieta;

e como o náufrago, depois que aspira
o ar, abraçado à areia, redivivo,
vira-se ao mar e longamente mira,

o meu ânimo, ainda fugitivo,
voltou a contemplar aquele espaço
que nunca ultrapassou um homem vivo.

Depois que descansei o corpo lasso,
recomecei pelo plaino deserto,
pé firme em baixo, mas incerto o passo;

e quando o fim da estrada estava perto,
um leopardo ligeiro, de repente,
que de pele manchada era coberto,

surgiu e se postou na minha frente,
e com tal vulto encheu o meu caminho
que só "voltar" volteava em minha mente.

Era a hora do tempo matutino.
Subia o sol seguido das estrelas
que o acompanhavam quando o Amor divino

moveu primeiro aquelas coisas belas.
Já não temia tanto a aparição
daquela fera de gaiata pele

à hora clara e à suave estação.
Mas o temor de novo me conquista
à imagem imprevista de um leão

que parecia vir na minha pista
com alta fronte e fome escancarada
como se o ar tremesse à sua vista.

E uma Loba magra, macerada
de todas as espécies de avidez,
que levou muita gente à derrocada,

fez-me sentir o peso de meus pés,
e fiquei, preso ao pó do meu pavor,
sem esperança de sair do rés.

Tal como a gente rica perde a cor
quando sente a fortuna abandoná-la,
que só sabe chorar a sua dor,

assim a fera me deixou sem fala,
e, vindo ao meu encalço, a Loba atroz
me encurralava lá, onde o Sol cala.

(Tradução de Augusto de Campos)



## FRANÇOIS VILLON (1431-1489)

### *Balada dos Enforcados*

Irmãos humanos que ao redor viveis,
Não nos olheis com duro coração,
Pois se aos pobres de nós absolveis
Também a vós Deus vos dará perdão.
Aqui nos vedes presos, cinco, seis:
Quanto era carne viva que comia
Foi devorado e em pouco apodrecia.
Ficamos, cinza e pó, os ossos, sós.
Que de nossa aflição ninguém se ria,
Mas suplicai a Deus por todos nós.

Se dizemos irmãos, vós não deveis
Sentir desprezo, embora condenados
Tenhamos sido em vida. Bem sabeis:
Nem todos têm os sentidos sentados.
Desculpai-nos, que já estamos gelados,
Perante o filho da Virgem Maria.
Que seu favor não nos falte um só dia
Para livrar-nos do Inimigo atroz.
Estamos mortos: que ninguém sorria,
Mas suplicai a Deus por todos nós.

A chuva nos lavou e nos desfez
E o sol nos fez negros e ressecados,
Corvos furaram nossos olhos e eis-
Nos de pêlos e cílios despojados,
Paralíticos, nunca mais parados,
Pra cá, pra lá, como o vento varia,
Ao seu talante, sem cessar, levados,
Mais bicados do que um dedal. A vós
Não ofertamos nossa confraria,
Mas suplicai a Deus por todos nós.

Meu príncipe Jesus, que a tudo vês,
Não nos entregues à soberania
Do Inferno, que só ouvimos tua voz.
Homens, aqui não cabe zombaria,
Mas suplicai a Deus por todos nós.

(Tradução de Augusto de Campos)



## WILLIAM SHAKESPEARE (1564-1616)

### *Uma Canção de Ariel*

Teu pai repousa em paz a trinta pés:
De seus ossos coral se fez:
Aquelas pérolas que vês
Foram seus olhos uma vez;
Nada que é dele se perdeu,
Metamorfose o reverteu
Em algo estranho e nobre.
Sereias tangem o seu dobre:
Dlin-dlão.
Silêncio! o sino agora,
Dlin-dlão, ora.

### *Do Macbeth*

Amanhã amanhã amanhã amanhã
Rasteja em passo parco dia a dia
Até a última sílaba do Tempo.
E os ontens, todos, só nos alumiam
O fim no pó. Apaga, apaga, vela
Breve!
A vida é só uma sombra móvel.
Pobre ator
Que freme e treme o seu papel no palco
E logo sai de cena. Um conto tonto
Dito por um idiota — som e fúria, signi-
Ficando nada.

(Traduções de Augusto de Campos)

## JOHN DONNE (1573-1631)

### *O Êxtase*

Onde, qual almofada sobre o leito,
Grávida areia inchou para apoiar
A inclinada cabeça da violeta,
Nós nos sentamos, olhar contra olhar.

Nossas mãos duramente cimentadas
No firme bálsamo que delas vem,
Nossas vistas trançadas e tecendo
Os olhos em um duplo filamento;

Enxertar mão em mão é até agora
Nossa única forma de atadura
E modelar nos olhos as figuras
A nossa única propagação.

Como entre dois exércitos iguais,
Na incerteza, o Acaso se suspende,
Nossas almas (dos corpos apartadas
Por antecipação) entre ambos pendem.

E enquanto alma com alma negocia,
Estátuas sepulcrais ali quedamos
Todo o dia na mesma posição,
Sem mínima palavra, todo o dia.

Se alguém — pelo amor tão refinado
Que entendesse das almas a linguagem,
E por virtude desse amor tornado
Só pensamento — a elas se chegasse,

Pudera (sem saber que alma falava
Pois ambas eram uma só palavra),
Nova sublimação tomar do instante
E retornar mais puro do que antes.



Nosso Êxtase — dizemos — nos dá nexo
E nos mostra do amor o objetivo,
Vemos agora que não foi o sexo,
Vemos que não soubemos o motivo.

Mas que assim como as almas são misturas
Ignoradas, o amor reamalgama
A misturada alma de quem ama,
Compondo duas numa e uma em duas.

Transplanta a violeta solitária:
A força, a cor, a forma, tudo o que era
Até aqui degenerado e raro
Ora se multiplica e regenera.

Pois quando o amor assim uma na outra
Interinanimou duas almas,
A alma melhor que dessas duas brota
A magra solidão derrota,

E nós, que somos essa alma jovem,
Nossa composição já conhecemos
Por isto: os átomos de que nascemos
São almas que não mais se movem.

Mas que distância e distração as nossas!
Aos corpos não convém fazermos guerra:
Não sendo nós, são nossos. Nós as
Inteligências, eles as esferas.

Ao contrário, devemos ser-lhes gratas
Por nos (a nós) haverem atraído,
Emprestando-nos forças e sentidos:
Escória, não, mas liga que nos ata.

A influência dos céus em nós atua
Só depois de se ter impresso no ar.
Também é lei de amor que alma não flua
Em alma sem os corpos transpassar.

Como o sangue trabalha para dar
Espíritos, que às almas são conformes.
Pois tais dedos carecem de apertar
Esse invisível nó que nos faz homens.

Assim as almas dos amantes devem
Descer às afeições e às faculdades
Que os sentidos atingem e percebem,
Senão um Príncipe jaz aprisionado.

Aos corpos, finalmente, retornemos,
Descortinando o amor a toda a gente;
Os mistérios do amor, a alma os sente,
Porém o corpo é as páginas que lemos.

Se alguém — amante como nós — tiver
Esse diálogo a um ouvido a ambos,
Que observe ainda e não verá qualquer
Mudança quando aos corpos nos mudamos.

(Tradução de Augusto de Campos)



## MARK ALEXANDER BOYD (1563-1601)

De areia a areia, selva a selva eu ando,
Presa da minha frágil fantasia,
Como o vime que o vento vai dobrando
Ou a folha a vogar na ventania.

Um cego pela mão me está levando,
Que uma criança fútil tem por guia
E uma mulher esguia atrai, nadando,
Nada do mar, mais ágil que uma enguia.

Triste de quem, a vida toda a arar,
Só ara a areia e semeia no ar.

Porém mais triste é aquele que se lança,
Movido pelo ímã do mal amar,
No fogo, atrás de uma mulher de mar,
Guiado por um cego e uma criança.

(Tradução de Augusto de Campos)

## ROBERT HERRICK (1591-1674)

Uma doce desordem nos vestidos
Ateia a chama dos sentidos:
A cambraia que cai por sobre os braços
Como se por acaso:
Um laço em desalinho, aqui e ali,
A sujeitar o púrpuro espartilho:
Um punho que revela, negligente,
Fitas que saem confusamente:
Uma onda que monta (há quem não note?)
Da tempestade do saiote:
Um cordão de sapato em cujo laço
Vejo um civil desembaraço:
Movem-me mais do que se a Arte
É por demais precisa em toda parte.

### *A Serpente de Seda*

Júlia, a sorrir, lançou um laço
De seda e prata em minha face.
A seda azul subitamente

Passou, como se uma serpente:
A rapidez me surpreendeu;
Mas se fez medo, não mordeu.



### *Sobre os Vestidos de Júlia*

Quando em sedas passeia minha Júlia,
Penso: quão docemente flui a
Liquefação de suas vestes.

Mas quando lanço minha vista
À Vibração que ao seu andar se livra
Sinto cintilações celestes.

(Traduções de Augusto de Campos)

## LORD ROCHESTER (1647-1680)

Fosse eu (que por acaso levo o nome
Da rara e prodigiosa espécie: o Homem)
Livre para escolher meu próprio curso,
A carne certa e o sangue natural,
Queria ser Macaco, Cão ou Urso,
Tudo menos o fútil Animal,
Tão orgulhoso de ser Racional.

(Tradução de Augusto de Campos)



## WALTER SAVAGE LANDOR (1775-1864)

### CLXXXIX

Pode uma jovem ter tamanho acinte,
Em harmonias ter tanto requinte,
A ponto de indagar quando pretendo
Escrever um soneto? Oh, que portento!
Um soneto? Jamais. A rima obseca
Os italianos, sua prosa seca;
E amontoei já mais de três vintenas
Com *sorte, morte, cuor, amor* apenas.
Mas por que nós devemos, sem embargo
De haver de tudo um pouco, doce e amargo,
Dize-me, em sã consciência, por que cargas,
Nós que lançamos largas redes na água,
Devemos retalhá-las e antepor
Ao amplo oceano um débil coador?
Ora, se me pedires outra vez
Uma coisa tão fútil e soez,
Juro que pagarás caro esse vezo.
Para mostrar-te todo o meu desprezo,
Primeiro escreverei teu nome em cima,
Depois farei a tinta, rima a rima,
Um monte de sonetos, cada qual
Chamando-te de estrela, lua ou sol,
Até que no sem sal de tal remédio
Todos os menestréis morram de tédio.

*Rose Aylmer*

Ah, de que vale a nobre raça,
Ou a forma divina!
De que vale beleza, graça:
Rose Aylmer, ruínas.

Já que chorar só, não mais ver, é dado,
Ó Rosa, em teu apreço,
Um dia de suspiros e saudades
Eu escureço.

(Traduções de Augusto de Campos)



## ROBERT BROWNING (1812-1889)

Do *Sordello* (1840), Livro Primeiro

Na região de Mântua, parte é pântano,
parte, pinhal; carvalhos rubros, bordos
no raso dágua; o próprio Míncio afoga-
se em areia no estio, mas é um brejo
no inverno, até os muros da cidade.
Ali se via (uns trinta anos antes
dos fatos desta noite) só um lugar
a salvo da miséria, e era: Goito,
apenas um castelo entre montanhas;
abetos e lariços estrangulam
as gargantas de acesso e anéis-vinhedos
cercam o resto: como alguém num cercado,
o rude espanto a prevenir angústia
e protegido por seu próprio encanto,
sobranceiro o castelo contemplava,
acima e abaixo, as latadas de vinhas,
aonde vinham, colheita, respigar
as ventoinhas. Entre, porém; passe
além desse aranzel de corredores...
pecados... sugestões... degraus escuros...
serpeios e sombrias galerias...
ganhe os recessos íntimos e alcance
um aposento de painéis de bordo:
essa bruma que paira sobre eles
se oirifaz se nela se desfaz
a luz do sol, nos entalhes sutis
desocultando as sábias leis do Islã.
A sombra que os frustrava era um jato
surto de lances de colunas finas
cortadas como renques de palmeiras,

fustes do teto, capitéis em beijo
a beijo, que na mente do arquiteto
enroscam-se bacantes em cortejo,
faces em fogo, frontes tensas, ombros
purpureando — esvoaçam cabelos...
e uma figura em pelúcia de bode
carrega os cachos da vindima: lindas
palmirmãs: mas... logo!... veja a atração
principal: está vendo a cripta? Sombras
pesam no teto e, das fendas estreitas
do contraforte, uma luz em fatias
aponta para um ponto: maravilha!
E agora... baixe os olhos: uma fonte
maciça, veios cinza, desabada
sobre vultos: cariátides vergando
ao fardo, o alvo mármore da carne
de Eva sob o dedo de Jeová,
gemer de vida estremecendo a neve;
bordos da fonte aos ombros, as mocinhas
volvem ao chão o olhar a meias pálpebras,
braços brandos às costas, umas; outras,
em cruz nos seios, algumas os olhos
cobrindo, ou pálidas sustendo o queixo
ou os braços largados em imóvel
desamparo — vestais da morte indo-se
ao som da grave grade sobre a tumba.
Pacientes garotas sem rumor,
sacerdotisas, resignam-se à culpa
e à purga eterna de uma sina impura
depois de um gozo fundo até à borra;
e ao fim do dia vem Sordello inter-
ceder por elas, sentando-se em ronda
junto a cada estátua, fiel da tarde
e quase igual a elas (não fora o espaço,
um certo espaço) e em meio a um terror
obscuro, até que o pôr-do-sol estale
em sete ouros-globos pelas frinchas
do esteio: não estremece a menina,
não a anima um sorriso, tal se a carga



de um grão se aliviasse, e de um grau
a sombra que lhe mancha a fronte — e não
desfia-se outra conta do rosário
no qual a cripta conta as contrições
daquela que mantém sob custódia?

(Tradução de Décio Pignatari)

## EDWARD FITZGERALD (1809-1883)

*Do Rubayat de Omar Khayyam*

### IX

Em Naishapur ou Babilônia, alguma
Taça, ou amarga ou doce, sempre espuma,
Verte o Vinho da Vida, gota a gota,
Vão-se as Folhas da Vida, uma a uma.

### XXV

Ah, vem, vivamos mais que a Vida, vem,
Antes que em pó nos deponham também,
Pó sobre pó, e sob o pó, pousados,
Sem Cor, sem Sol, sem Som, sem Sonho — sem.

### LXV

Inferno ou Céu, do beco sem saída
Uma só coisa é certa: voa a Vida,
E, sem a Vida, tudo o mais é Nada.
A Flor que for logo se vai, flor ida.

(Tradução de Augusto de Campos)



## TRISTAN CORBIÈRE (1842-1875)

*Epitáfio*

Salvo os amorosos principiantes ou findos que querem principiar pelo fim há tantas coisas que findam pelo princípio que o princípio principia a findar por estar no fim o fim disso é que os amorosos e outros findarão por principiar a reprincipiar por esse princípio que terá findo por não ser mais que o fim retornado o que principiará por ser igual à eternidade que não tem nem fim nem princípio e terá findo por ser também finalmente igual à rotação da terra onde se findará por não distinguir mais onde principia o fim de onde finda o princípio o que é todo fim de todo principio igual a todo princípio final do infinito definido pelo indefinido.— Igual um epitáfio igual um prefácio e vice-versa.

### SABEDORIA DAS NAÇÕES

Matou-se de paixão ou morreu de preguiça,
Se vive, é só de vício; e deixa apenas isso:
— Não ser a sua amante foi seu maior suplício. —

Não nasceu por nenhum lado
E foi criado como mudo,
Tornou-se um arlequim-guisado,
Mistura adúltera de tudo.

Tinha um *não-sei-que,* — sem saber onde;
Ouro, — sem trocado para o bonde;
Nervos, — sem nervo; vigor sem "garra";
Alma, — faltava uma guitarra;
Amor, — mas sem bastante fome.
— Muitos nomes para ter um nome. —

Idealista, — sem idéia. Rima
Rica, — sem matéria-prima;
De volta, — sem nunca ter ido;
Se achando sempre perdido.

Poeta, apesar do verso;
Artista sem arte, — ao inverso;
Filósofo — vide-verso.

Um sério cômico, — sem sal.
Ator: não soube seu papel;
Pintor: do-ré-mi-fá-sol;
E músico: usava o pincel.

Uma cabeça! — sim, de vento;
Muito louco para ter tento;
Seu mal foi singular de *mais*.
— Seus pés quebrados, pés demais.

Avis rara — mas de rapina;
Macho... com manha feminina;
Capaz de tudo, — bom pra nada;
Com certeza, — por certo errada.

Pródigo como o filho errante
Do Testamento, — herança vacante.
Rebelde, — e com receio do lugar
Comum não saía do lugar.

Colorista sem cavalete;
Incompreendido... — abriu o peito:
Chorou, cantou em falsete;
— E foi um defeito perfeito.

Não foi *alguém,* nem foi ninguém.
Seu natural era o ar bem
Posto, em pose para a posteridade;
Cínico, na maior ingenuidade;
Impostor, sem cobrar imposto.
— Seu gosto estava no desgosto.

Ninguém foi mais igual, mais gêmeo
Irmão siamês de si mesmo.
Viu-se a si próprio ao microscópio:
Micróbio de seu próprio ópio.
Viajante de rotas perdidas,
S.O.S. sem salva-vidas...



Muito cheio de si para aturar-se,
Cabeça "alta", espírito ativo,
Findou, sem saber findar-se,
Ou vivo-morto ou morto-vivo.

Aqui jaz, coração sem cor, desacordado,
Um bem logrado malogrado.

*Paisagem Má*

Praias de ossos. A onda estertora
Seus dobres, som a som, na areia.
Palude pálido. O luar devora
Grandes vermes — é a sua ceia.

Torpor de peste: somente a febre
Coze... O duende danado dorme.
A erva que fede vomita a lebre,
Bruxa medrosa que se some.

A lavadeira branca junta os
Trapos surrados dos defuntos,
Ao *sol dos lobos*... E os sapos. Ei-los,

Anões de vozes melancólicas,
Que envenenam com suas cólicas
Os cogumelos, seus escabelos.

## *Um Soneto*

Com a Respectiva Receita
*Aprontar o papel e formar bem as letras*

Versos fiados a mão e de um pé uniforme,
Em fila, pelotão de quatro, lado a lado,
Ao marcar a cesura um desses quatro dorme,
Soldadinho de chumbo, dorme em pé, entalado.

Sobre o *railway* do Pindo eis a linha, eis a forma e os
Quatro fios de telégrafo, logo, obrigado.
Em cada estaca, a rima — exemplo: *clorofórmios.*
— Cada verso é um fio pela rima igualado.

— Telegrama final: 20 palavras medes...
(Um soneto — é um soneto —) ó Musa de Arquimedes!
A prova do soneto é por uma adição:

— 4 e 4 são 8! Eia, adiante, procede à
Soma de 3 mais 3! Solta o Pégaso a rédea:
"Ó lira! Ó delírio! Ó..." — Soneto — Atenção!

*Pico de la Maladetta. — Agosto*

(Traduções de Augusto de Campos)



# ARTHUR RIMBAUD (1854-1891)

## *Vênus Anadiômene*

Como de um verde túmulo em latão o vulto
De uma mulher, cabelos brunos empastados,
De uma velha banheira emerge, lento e estulto,
Com déficits bastante mal dissimulados;

Do colo graxo e gris saltam as omoplatas
Amplas, o dorso curto que entra e sai no ar;
Sob a pele a gordura cai em folhas chatas,
E o redondo dos rins como a querer voar...

O dorso é avermelhado e em tudo há um sabor
Estranhamente horrível; notam-se, a rigor,
Particularidades que demandam lupa...

Nos rins dois nomes só gravados: CLARA VÊNUS;
— E todo o corpo move e estende a ampla garupa
Bela horrorosamente, uma úlcera no ânus.

*27 de julho de 1870*

*Cocheiro Bêbado*

Alacre
Vai:
Nacre
Rei.

Acre
Lei.
Fiacre
Cai!

Dama:
Tombo.
Lombo

Dói.
Clama:
Ai!

(Traduções de Augusto de Campos)



## JULES LAFORGUE (1860-1887)

### *Locuções dos Pierrôs*

### IX

Teu olhar,
Huri,
Tem o ar de um *memento mori*
Que diz no fundo: — Ah, deixa estar...

Mas direi tudo de uma vez,
E por que parto, à fé de honrado
Bardo
Francês.

Teu coração tem fiador honesto,
O meu vive de duplicatas
Levadas
A protesto.

### *Outro Lamento de Lord Pierrô*

Essa que me vai pôr ao corrente da Fêmea!
Eu lhe direi, então, com ares indiscretos:
"A soma dos ângulos de um triângulo, minh'alma,
"É igual a dois retos."

E se lhe sai este grito: "Deus meu, como te amo!"
— "Deus reconhecerá os seus." Ou est'outro, incisivo:
— "Meus teclados têm alma, só tu serás meu tema."
Eu: "Tudo é relativo."

Com todo o olhar, sentindo-se banal, agora:
"Não me amas nem um pouco, e eu não sou nada feia!"
Mas eu, com um olhar que em si mesmo se alheia:
"— Bem, obrigado, e a senhora?"

— "Ah, qual de nós é o mais fiel? Apostemos!"
— "Só se quem perde ganha." Ou lágrimas d'amor:
— "Ah! Tu te cansarás primeiro, estou certa..."
"— Primeiro as damas, por favor."

Enfim, se ela um dia morre nos meus livros,
Doce; como quem decifra um mistério,
Terei um: "Ora essa, ainda há pouco estava viva!
"Mas então era sério?"

*Penúltima Palavra*

O Espaço?
— A vida
Ida
Sem traço.

O Amor?
— Seu preço:
Desprezo
E dor.

O Sonho?
— Infindo,
É lindo
(Suponho).

Que vou
Fazer
Do ser
Que sou?

Isto,
Aquilo,
Aqui,
Ali.

(Traduções de Augusto de Campos)



*Leia também*

O CASTELO DE AXEL –

ESTUDO SOBRE A LITERATURA IMAGINATIVA DE 1870 a 1930

*Edmund Wilson*

Crítico de grande erudição, Edmund Wilson não se negava, no entanto, a um comentário mordaz e bem-humorado sobre os autores e as obras que analisava. Essa postura criou um sentimento intenso de simpatia e cumplicidade entre o escritor e o leitor, ao mesmo tempo que renovou o estilo do texto crítico, rompendo com a artificialidade do academicismo convencional. Este comportamento torna saborosa a leitura dos seus textos, tanto para os leigos quanto para os conhecedores, sem embaçar, porém, a confiança depositada no seu rigor e na orientação criteriosa do seu juízo estético. A crítica, para ele, era o espaço onde se fazia oportuno o exercício do resgate da criatividade humana: lugar para se traçar a "história das idéias e imaginações do homem no quadro das condições que as moldaram". Sua norma era ressaltar os recursos intencionais de cada época e obra para que o julgamento de valor não se constituísse numa simples opinião perdida entre ligeirezas conjeturais, fazendo com que a crítica levasse a curiosidade e o conhecimento do leitor para além dos limites restritos do seu próprio campo. Neste volume, Edmund Wilson caracterizou, com justeza, alguns dos autores mais importantes, enquanto delineou vividamente os pontos referenciais da estética do Simbolismo, aprofundando-se numa reflexão sobre as obras mais exemplares dos escritores que estenderam ou prolongaram os seus métodos e ideais. *O Castelo de Axel*, nome inspirado no poema dramático, e essencialmente simbolista, "Axel", de Villiers D'Isle-Adam, foi publicado pela primeira vez em 1931. É um volume de ensaios que continua sendo de grande utilidade para o nosso tempo, onde o crítico americano repassa cuidadosamente as obras dos escritores que criaram a expressão mais revolucionária da Literatura atual, como W. B. Yeats, Paul Valéry, T. S. Eliot, Marcel Proust, James Joyce, Gertrude Stein e A. Rimbaud.

EDITORA CULTRIX

# METALINGUAGEM

*Haroldo de Campos*

"Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto — a linguagem-objeto — dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e originalidade. (...) Os trabalhos aqui reunidos procuram situar-se dentro desta concepção da crítica como metalinguagem. (...) Seu denominador comum temático é a obra de invenção, pois é especialmente na análise do contributo de invenção de uma obra (ao largo do qual passa, via de regra, a crítica tradicional) que se testa a sintonia da metalinguagem com o seu tempo." Com base nessa plataforma crítica, um dos mais importantes poetas e teóricos da vanguarda brasileira discute aqui questões capitais de estética e de teoria da literatura, ao mesmo tempo em que propõe leituras iluminadoras de alguns textos brasileiros contemporâneos — de Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade —, textos nos quais o nosso "tempo está mais vivo e efetivamente presente" e em que "já se engendra o futuro".

EDITORA CULTRIX

# *OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO COMO EXTENSÕES DO HOMEM*

*Marshall McLuhan*

*Neste livro revolucionário e desmistificador, um dos grandes pensadores de nosso século, que tem sido comparado, pelo alcance e pela profundeza de suas idéias, a Spengler e Toynbee, passa em revista as tecnologias do passado e do presente e mostra como os meios de comunicação de massa afetam profundamente a vida física e mental do Homem, levando-o do mundo linear e mecânico da Primeira Revolução Industrial para o novo mundo audiotáctil e tribalizado da Era Eletrônica. Um livro de leitura indispensável para estudantes e professores de Sociologia, Psicologia, Comunicações etc., bem como todo e qualquer leitor que queira estar em dia com o mundo em que vive.*

*EDITORA CULTRIX*

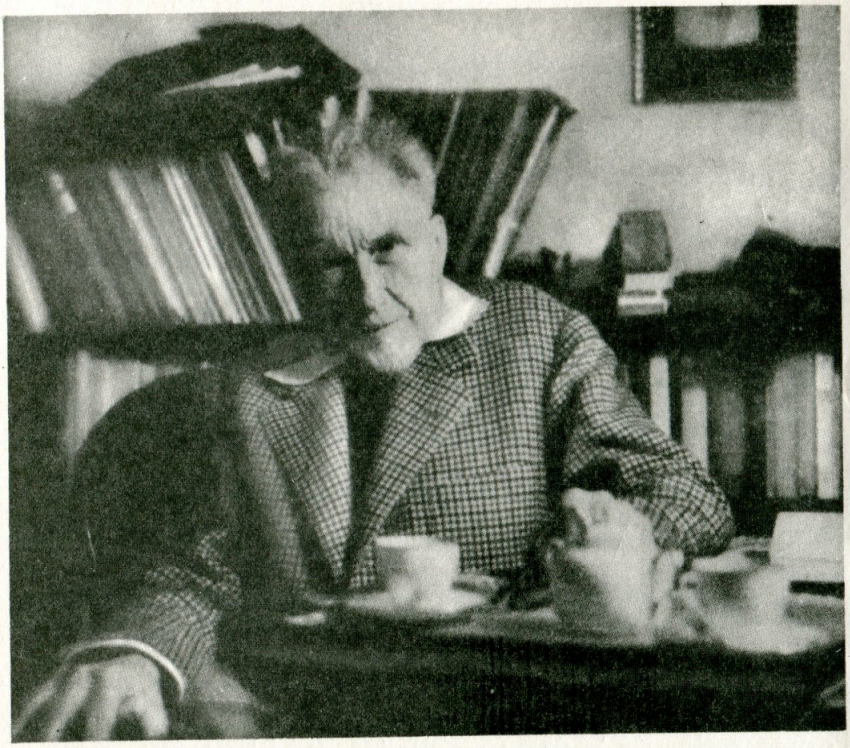
1500

# IDEOGRAMA:
## Lógica, Poesia, Linguagem

### *Haroldo de Campos (org.)*

O interesse pela escrita ideogramática, em particular pelo ideograma chinês, deixou de ser, nos dias de hoje, um prurido meramente erudito, uma *chinoiserie* por assim dizer, para afirmar-se como uma preocupação vinculada de perto a recentes inquirições da Lingüística, da Semiologia, da Teoria da Literatura e da própria Filosofia. É o que demonstra esta coletânea organizada por Haroldo de Campos, poeta e teórico de vanguarda. Os seis textos aqui reunidos consideram o ideograma de diversos ângulos. O enfoque estético sobressai em "Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia", o histórico ensaio de Ernest Fenollosa, bem como no texto de Siérguei Eisenstein acerca d"O princípio cinematográfico e o ideograma". Já a visada lógico-filosófica prepondera no texto de Yu-Kuang Chu sobre "Interação entre linguagem e pensamento em chinês", assim como no texto de Chang Tung-Sun, significativamente intitulado "A teoria do conhecimento de um filósofo chinês", sendo que as implicações dessa visada se tornam mais claras através do artigo de S. I. Hayakawa sobre "O que significa estrutura aristotélica da linguagem?" Essas angulações como que confluem no ensaio introdutório de Haroldo de Campos, erudito e bem informado, em que é analisada, numa perspectiva comparativa rica de conseqüências e de estimulantes simetrias, a concepção fenollosiana do ideograma em face da noção saussuriana de anagrama e do conceito peirciano de diagrama.

A tradução dos textos de Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem foi feita por Heloysa de Lima Dantas, sendo a organização do volume, a seleção dos seus textos e a coordenação final de sua tradução da responsabilidade de Haroldo de Campos; os ideogramas e a capa foram desenhados por Héctor Olea. O presente volume é publicado pela Cultrix em co-edição com a Editora da Universidade de São Paulo.



EZRA POUND (Roma, 1961)
Foto de Maria da Saudade Cortezão

Neste ABC DA LITERATURA, um dos mais importantes e discutidos poetas do século XX define lapidarmente a natureza e o significado da literatura e mostra ao leitor como poderá ele desenvolver uma mente crítica e uma sensibilidade alerta para a captação do que haja de realmente criativo na grande literatura do mundo. Completa o volume uma mini-antologia de "poetas essenciais", de Homero a Rimbaud, passando por Li T'ai Po, os trovadores provençais, Donne, etc., brilhantemente traduzidos por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari.